





GESCHICHTE
DER
MUSIKTHEORIE
IM IX.—XIX. JAHRHUNDERT

VON

Dr. phil. et mus. HUGO RIEMANN
WEIL. PROFESSOR ORD. HON. DER MUSIKWISSENSCHAFT UND DIREKTOR DES COLLEGIUM MUSICUM UND DES STAATL. FORSCHUNGS-INSTITUTS FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

„Quid de musica? Nonne et ipsa a principio suo incipit quod vocant tonum et in symphonias sive simplices sive compositas movetur quas denuo resolvens tonum sui videlicet principium repetit cum in ipso tota et vi et potestate subsistit."
SCOTUS ERIGENA (c. 880), De divisione naturae V. 4.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

BERLIN W 15
MAX HESSES VERLAG

Dem Gedächtnis
meines Freundes

PAUL RUNGE

gewidmet.



VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Zwanzig Jahre liegen zwischen den ersten Vorbereitungen dieser Arbeit und ihrer nunmehrigen Ausführung; denn bereits in den Jahren 1878—79 habe ich weitaus den größten Teil der auf die Theorie des mehrstimmigen Tonsatzes bezüglichen Abschnitte aus den mittelalterlichen Autoren zusammengetragen und übersichtlich geordnet, da mir schon damals auffiel, daß eine eigentliche Durcharbeitung dieses reichen Materials noch nicht versucht worden ist. Trotz des großen Aufschwungs, den die musikhistorische Forschung seither genommen hat, ist doch diese Sachlage geblieben und fehlt eine derartige Monographie auch heute noch. Mein ursprünglicher Plan war allerdings ein minder umfassender, und meine Exzerpte beschränkten sich auf die Theoretiker vor Johannes Tinctoris (1475). Durch Arbeiten zur zeitgemäßen Umgestaltung der praktischen Unterrichtsmethode in der Harmonielehre und dem Kontrapunkte kam ich dann für längere Zeit von jener älteren Geschichte der Mehrstimmigkeit ab; doch führte mich das Streben nach einer festeren Fundamentierung der modernen Harmonielehre zum eingehenderen Studium der älteren Vertreter des harmonischen Dualismus (Tartini, Zarlino), auch veranlaßte mich der Kampf gegen einige der Praxis der besten Meister widerstreitenden Vorschriften der überkommenen Satzlehre (besonders das Verbot der sogenannten „verdeckten" Oktaven- und Quintenparallelen), der Entstehung solcher Vorschriften nachzugehen, und so langte ich mit meinen von der Gegenwart aus immer weiter nach rückwärts dringenden Ausschachtungen schließlich ebenfalls an der Wende des 15.—16. Jahrhunderts an und beschloß nun, den alten Plan wieder aufzunehmen, aber die Entwicklung der Lehre bis in die Jetztzeit fortzuführen.

Allerdings mußte ich von vornherein darauf Verzicht leisten die Schriftsteller der letzten Jahrhunderte mit gleicher Ausführlichkeit und Vollzähligkeit zu berücksichtigen wie diejenigen des 9.—15. Jahrhunderts, sollte nicht meine Arbeit Dimensionen annehmen, welche den buchhändlerischen Vertrieb zur Unmöglichkeit machten. Immerhin habe ich mich aber bestrebt, wenigstens nichts wesentlich den Gang der Entwicklung Bestimmendes auszulassen und eine zusammenhängende Darstellung der Genesis der einzelnen Begriffe der heutigen Lehre zu geben. Dabei hat sich gar manches vielleicht ebenso andere wie mich selbst Überraschende herausgestellt. Die verstreuten Notizen über die Geschichte der Theorie in den gangbaren musikgeschichtlichen Werken erwiesen sich für viele Epochen teils als lückenhaft, teils als direkt irrig und durchschnittlich als oberflächlich und von zufälligem Wissen abhängig. Auf Schritt und Tritt blieb der Mangel einer Spezialarbeit gerade über diesen Gegenstand fühlbar. Es wäre vermessen, von meinem Versuche, diesem Mangel abzuhelfen, sogleich ein vollkommenes Gelingen zu erwarten; ich muß zufrieden sein und bin es, wenn diese meine neue Arbeit in ähnlicher Weise wie meine „*Studien zur Geschichte der Notenschrift*“ als ein willkommener Leitfaden aufgenommen wird, als ein einigermaßen orientierender Führer durch das letzte Jahrtausend musikalischer Theorie. Möchte sie ebenso wie jene frühere Arbeit recht viele Spezialstudien hervorrufen, sei es zur Ausfüllung von Lücken, welche nun wohl andere leichter entdecken werden als ich während des langsamen Vordringens durch das Gestrüpp der Traktate und Kompendien, sei es zur weiteren Ausführung von mir nur skizzenhaft angedeuteter Bilder oder auch zur Bekämpfung und Richtigstellung einzelner meiner Auslegungen. An Stoff für solche Arbeiten wird es nicht fehlen, aber auch nicht an Männern und nicht an gutem Willen, diese Arbeiten auszuführen. Es genüge, auf das Verzeichnis der von mir angezogenen Autoren hinzuweisen, in welchem man trotz seines Umfangs Namen von gutem Klange ganz vermissen wird, während man für andere wenigstens eine ausführlichere Besprechung wünschen möchte. Hier einzusetzen, muß ich anderen überlassen.

Selbstverständlich mußte ich mir auch versagen, eine breitere Darstellung der Theorie zu geben, wie sich dieselbe in meinen eigenen Lehrbüchern gestaltet hat, da ja diese Bücher jedermann zugänglich sind und noch nicht der Geschichte angehören; ganz übergehen durfte ich dieselben darum nicht, weil ich tatsächlich mit Bewußtsein Fäden weitergesponnen habe, die zum Teil weit zurücklaufen, worauf hinzuweisen ich für meine Pflicht hielt. Daß es die große und schwere Aufgabe unserer Tage ist, die Theorie auf die Höhe des Verständnisses der Kunst der letzten beiden Jahrhunderte zu führen, sei hier noch besonders hervorgehoben. Die strenge musikalische Logik, die völlige Durchdringung des Aufbaues riesengroß angelegter musikalischen Sätze mit einer zwingenden Gesetzmäßigkeit und Folgerichtigkeit hat in SEBASTIAN BACHs Kunst einen Höhepunkt erreicht, den selbst ein BEETHOVEN nicht zu überbieten vermochte. Gelingt es der Theorie, BACHs Faktur völlig zu enträtseln, Formeln für die Gesetze zu finden, welche dieser Riesengeist in seinem Schaffen unbewußt — oder gar bewußt? — befolgte, so hat sie für unsere Zeit ihre Schuldigkeit getan. Daß diese Aufgabe heute noch nicht gelöst ist, steht für mich fest; doch wollen wir nicht die Hoffnung aufgeben, daß sie gelöst werden kann!

Absichtlich habe ich das Gebiet vermieden oder nur in wenigen Fällen gestreift, welches meine „*Studien zur Geschichte der Notenschrift*" speziell begangen haben; möge man darin nicht einen Beweis sehen, daß ich jene ältere Arbeit (v. J. 1878) noch heute für überall genügend hielte. Wenn auch dieselbe bisher nicht durch eine von anderer Hand antiquiert worden ist, so weiß ich doch sehr wohl, wie gar manches Detail seither schärfer beleuchtet wurde. Insbesondere ist die vorguidonische Geschichte der Notenschrift zum Gegenstande eingehender Spezialstudien gemacht worden; die *Neumenschrift* beschäftigt heute eine große Zahl begeisterter Forscher aufs neue, und es sind Hoffnungen geweckt worden, doch noch den Schlüssel für eine Intervallbedeutung und sogar für eine rhythmische Bedeutung der Neumenzeichen zu finden. Ich gestehe hier offen ein, daß ich meinen eigenen Ausführungen über die Neumenschrift (a. a. O.) niemals besonderes Gewicht

beigelegt habe, aus dem sehr einfachen Grunde, weil ich die Neumen nur so weit in den Kreis meiner Studien gezogen habe, als es für deren Spezialtendenzen unerläßlich war, nicht als Selbstzweck. Zu meiner großen Verwunderung ist aber auch durch die neuesten Untersuchungen von Spezialfachmännern, denen es nur um die Enträtselung der Neumenschrift zu tun war, nicht viel positives Neue ans Licht gebracht worden, so daß meine Darstellung noch immer als ziemlich korrekt gelten kann. Ja, ich gebe meiner Überzeugung noch bestimmteren Ausdruck dahin, daß *bis zum Aufkommen der Mensuralmusik im 12. Jahrhundert die Rhythmik der neumierten Melodien durchaus vom Text abhängig gewesen ist, und daß nur darum die Neumenschrift (auf Linien) auch noch lange in Gebrauch bleiben konnte, als bereits die Mensuralzeichen erfunden waren.* Daß man im 12. Jahrhundert den Neumen eine rhythmische Bedeutung nicht beimaß, wissen wir bestimmt; trotzdem aber *neumierten die Schöpfer neuer Gesänge ihre Melodien nach wie vor.* Daß in die ältesten Mensuralnotierungen noch viel von dieser nicht rhythmischen Geltung der Neumen hineinspielt, wird man im Texte dieses Buches nachgewiesen finden: ich habe da den Weg zur sehr wichtigen Ergänzung einer empfindlichen Lücke in meinen „*Studien zur Geschichte der Notenschrift*" angedeutet. Was ich dort über die *Notierungen der Troubadours und Minnesänger* geschrieben, ist heute nicht mehr aufrecht zu erhalten, und verweise ich deshalb auf meine Studie „*Die Melodik der Minnesänger*" im „Musikalischen Wochenblatt" 1897 ff.

Die schon länger heraufdämmernde Erkenntnis, daß in der noch im Dunkel liegenden Zeit der Vorgeschichte des Kontrapunkts *England* eine bedeutende Rolle gespielt haben könne, wird durch meine Arbeit mehrfach gekräftigt. Am meisten wird wohl mein Nachweis überraschen, daß bereits Walter Odington (vor 1300) die *Konsonanz der Terzen spekulativ* begründet hat. Die erstmalige Erklärung der drei ‚*Sights*' der englischen Diskantisten macht eine Anzahl bisher rätselhafter Bemerkungen verschiedener Autoren verständlich. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfen wir von der erfreulicherweise ja nahe bevorstehenden Übertragung und Publikation der Trienter Mensural-Codices aus dem Anfange des 15. Jahr-

hunderts (in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich")*) die ausführliche Bestätigung dafür erwarten, daß vor Dunstaple der korrekte mehrstimmige Satz in England zu Hause war, wie denn überhaupt der erste Anstoß zur Mehrstimmigkeit wahrscheinlich von England ausgegangen ist. Die Zeugnisse des Scotus Erigena**)

*) Eine Auswahl erschien als Jahrg. VII, XI. 1, XIX. 1.

**) Die Schrift *De divisione naturae* des Scotus Erigena (c. 880) enthält außer der im Text (S. 18) gegebenen Beschreibung des Organum noch eine Anzahl weiterer des Interesses der Musikhistoriker würdige Stellen, besonders Lib. V. 36 ed. Schlüter 1838, S. 533): „. . . libero mentis contuitu clare perspicerem universae naturae adunationem ex diversis sibique oppositis coaptari, *musicis rationibus* admonitus in quibus conspicor nihil aliud animo placere pulcritudinemque efficere nisi *diversarum vocum rationabilia intervalla* quae inter se invicem collata musici modulaminis efficiunt dulcedinem. Ubi mirabile quiddam datur intelligi et solo mentis contuitu vix comprehensibile: non enim soni diversi verbi gratia fistularum organi vel chordarum lyrae seu foraminum tibiae, qui quodammodo sensibus percepti in numero rerum esse videntur, harmonicam efficiunt suavitatem sed *proportiones sonorum* et *proportionalitates* quas sibi invicem collatas solius animi interior percipit et dijudicat sensus; quae videlicet proportiones et proportionalitates vocum sensibilium sonorumque merito dicuntur esse, quoniam non solum nihil ab eis corporeus sensus patitur verum etiam ultra omnem sensum acutissimis rationabilis animi obtutibus veluti supra rerum naturam considerantur et dum inter ea quae non sunt computantur his quae sunt honestissimam praestant et administrant concordiam, sive intelligat qui sonis auscultat quid in eis dulcedinem et pulcritudinem efficiat sive non intelligat, inest tamen omnibus interior sensus quem rata rerum ratio conveniensque adunatio non latet. Quis enim *Senarii numeri* (!!) virtutem, *qui totius harmoniae intelligitur fundamentum*, quis collationes ipsius cum suis sesquialteris sesquitertiis duplisque intra naturas rerum potest cognoscere, dum rerum omnium visibilium et invisibilium universitas in eo veluti in quodam principali exemplo constituta sit . . . quando video graves acutosque sonos eorumque medios quandam symphoniam inter se invicem proportionibus et proportionalitatibus suis efficere." *(Den ‚Senarius' in diesem Zusammenhange voll auszudeuten, wage ich nicht!)* Ferner Lib. V. 13 (S. 449): „Singula quaeque vox sive humana sive fistularis vel lyrica qualitatem suam habere non desistit, dum unam harmoniam inter se plures unitate congrua analogia efficiunt. Ubi etiam apertum argumentum de sonis datur quod *in se invicem non confunduntur sed solummodo adunantur.* Nam si aliqua vox ex ipsis siluerit sola silebit nec de melodia silentis inter adhuc sonantes quicquam resultat. Ex quo manifestum est, quod quando inter ceteras sonuit pro-

und des GIRALDUS CAMBRENSIS *) eröffnen überhaupt ganz ungeahnte Perspektiven in eine hinter die Zeit, mit welcher mein Buch sich beschäftigt, zurückreichende *Vorgeschichte der mehrstimmigen Musik.*

Daß man von den Anfängen des *Organum* bisher eine durchaus irrige Vorstellung gehabt hat, weisen meine ersten Kapitel mit einer Umständlichkeit nach, welche die Kenner der bisherigen Literatur über dieses Thema mir Dank wissen werden.

Von sonstigen Ergebnissen meiner Arbeit hebe ich noch hervor, daß HUCBALD'S Bedeutung gewachsen, dagegen diejenige BERNO'S VON REICHENAU eingeschrumpft ist, daß die Spaltung des JOHANNES DE MURIS in zwei coaevale Persönlichkeiten sich als unabweisbar herausgestellt hat, und daß PHILIPP VON VITRY wahrscheinlich aus der Reihe der Theoretiker ganz zu streichen ist, wofür aber ein zweiter JOHANNES DE GARLANDIA einrückt, welcher zu den ältesten Vertretern der *Ars nova* zu Anfang des 14. Jahrhunderts gehört. Aus der Reihe der neuern Theoretiker erhebt sich J. Ph. RAMEAU als *wirklich bedeutender Reformator*, als erster Begründer einer *Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie*, deren Grundlinien

---

prietatem suae qualitatis observavit" (eine hochinteressante Auslassung zur Frage der *Tonverschmelzung*). Vgl. auch noch S. 109 („exceptis harmonicis cantilenis"), sowie S. 434 den diesem Buche als Motto vorangestellten Satz.

*) Vgl. auch die begeisterte Schilderung der Instrumentalmusik der Walliser in des GIRALDUS *Hibernica Topographia* (Opera, ed. 1868, P. V. S. 153) und gleichlautend in der *Descriptio Cambriae* (das. VI. S. 186—89), aus der ich nur ein paar Zeilen ausziehe: „Mirum quod in tanta tamque praecipiti digitorum rapacitate musica servatur proportio et arte per omnia indemni inter crispatos modulos organaque multipliciter intricata tam suavi velocitate tam dispari paritate tam discordi concordia consona redditur et completa melodia. Seu diatessaron, seu diapente chordae concrepent, semper tamen a B molli (? vielleicht statt ‚b molli' besser ‚consimili' oder ‚finali' ?) incipiunt et *in idem redeunt* ut cuncta sub jocunda sonoritatis dulcedine compleantur — tam subtiliter modulos intrant et exeunt." Das rätselhafte *B molli* (vgl. auch S. 25) gab mir Anlaß, Mr. BARCLAY SQUIRE vom British Museum um Vergleichung des Harleian MS. 3724 zu ersuchen; die freundlichst erteilte Auskunft ergibt statt ‚a B molli': *a bemol* und ferner statt ‚in idem redeunt': *in bemol redeunt.* Ich muß daher leider das Problem ungelöst lassen.

er mit großer Bestimmtheit gezeichnet hat. Stark verblaßt sind dagegen Namen wie Fux, Marpurg und Kirnberger.

Ich habe mich bemüht, durch ausführliche Fassung der *Inhaltsangabe* die hauptsächlichsten Punkte kenntlich zu machen, welche auf größeres Interesse der Freunde der Musikgeschichte Anspruch haben, und so deren Auffindung auch denen zu erleichtern, welche vor dem Zitaten-Apparat, der unerläßlich war, zurückschrecken. Um mein Buch auch nichtpolyglotten Musikerkreisen zugänglich und nützlich zu machen, habe ich mich fremdsprachiger Zitate im Text fast ganz enthalten und dieselben in die Anmerkungen gestellt, während der Text selbst den Inhalt meist frei aber getreu deutsch wiedergibt.

Leipzig, im August 1898. **Dr. Hugo Riemann.**

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Daß ein Buch wie dieses überhaupt eine Neuauflage erleben würde, haben Verfasser und Verleger kaum erwartet. Immerhin liegen zwischen jetzt und dem Erscheinungsjahre zwei Jahrzehnte, und zwar Jahrzehnte, in welchen gerade auf diesem Spezialgebiete in großem Umfange gearbeitet und geforscht worden ist. Es genügt anzuführen, daß die 3 Lustra der ergebnisreichen Tätigkeit der *Internationalen Musikgesellschaft* (1899—1914) ganz in diese Zeit fallen, daß in dieser Zeit die Publikationen der „*Denkmäler Deutscher Tonkunst*“ (1. Folge und 2. Folge) und der „*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*“ weite Epochen der älteren Musik erstmalig erschlossen haben und besonders Johannes Wolfs ausgezeichnete Forschertätigkeit gerade das Interesse für die Geschichte der Musiktheorie ganz gewaltig gesteigert hat. Eine von den Vorständen der Denkmäler-Kommissionen in Aussicht genommene große neue Sonderausgabe der musiktheoretischen Werke des 8.—15. Jahrhunderts (Corpus Scriptorum de musica) verspricht die Samm-

lungen Gerberts und Coussemakers in großem Maßstabe fortzusetzen und zu ergänzen. Da diese neue Sammlung voraussichtlich viel Material bringen wird, das die Geschichte der Musiktheorie in einzelnen Epochen neu beleuchtet, so wäre es vielleicht geraten, ihr Erscheinen abzuwarten, ehe die Neuauflage des Buches unternommen wird. Ich habe mich aber entschlossen, dieser Überlegung nicht Folge zu geben, einmal, weil ja nicht abzusehen ist, wann das Corpus Scriptorum de musica einmal abgeschlossen sein wird, und dann, weil ich glaube, daß mein erst nach langer Frist lebhafter in Gang gekommenes Buch, doch auch in der bisherigen Gestalt noch weiter Nutzen stiften kann.

Die Umarbeitung beschränkt sich, abgesehen von kleinen Korrekturen, auf Berücksichtigung einer Anzahl inzwischen erstmalig gedruckter älterer Traktate (Bartolomeo Ramis, Johannes de Grocheo, Petrus dictus Palma ociosa, diese drei herausgegeben von Johannes Wolf, die Quaestiones in musica, herausgegeben von Rud. Steglich, Joh. Tinctoris, de inventione et usu musicae, herausgegeben von K. Weinmann.

Die einseitige Richtung der Musiktheoretiker auf die Erfassung des Wesens der *Harmonik* hat allzulange das Interesse von der *Melodik* und *Rhythmik* abgelenkt, und auch meine ,,Geschichte der Musiktheorie" trug in erster Auflage noch allzusehr den Stempel dieser Einseitigkeit; verzichtete sie doch sogar direkt auf die Einbeziehung der Rhythmik in ihre Aufgabe, und beschränkte sie sich auf die *Geschichte der Regelstellungen des mehrstimmigen Tonsatzes.* Das war gewiß um so verwunderlicher, als gerade ich selbst speziell auf dem Gebiete der Metrik, Rhythmik und Phrasierung eingehend gearbeitet habe. Erst die Ausarbeitung meiner ,,Elemente der musikalischen Ästhetik" (1900) und der ,,Folkloristischen Tonalitätsstudien" (1915) haben mir den Blick freigemacht für diese Mängel meiner theoretischen Arbeiten und mir selbst den Wunsch nahegelegt, auch das in die ,,Geschichte der Musiktheorie" einzuarbeiten, was mir Wichtiges zur Geschichte der Melodielehre und der Rhythmuslehre aufgestoßen ist. Die Schwierigkeit, diese Funde in die 2. Auflage einzuschalten, öffneten mir vollends die Augen, und ich sah mich gezwungen, doch auch die *antik-griechische Musiktheorie* mit zu berücksichtigen, da deren

hervorragendster Repräsentant Aristoxenos bereits Erkenntnisse formuliert hat, welche sich mit den allerjüngsten Fortschritten der Theorie unserer Zeit decken.

So mußte der erst 1904 von mir entdeckte J. J. de Momigny, der Vater der Phrasierungslehre (vgl. „Musik" III, 15), berücksichtigt werden, und der damit gegebene Anlaß, auch die Theorie der Rhythmik und Phrasierungslehre mit in den Bereich der Arbeit einzubeziehen, bedingte weiter nun auch eine kurze Besprechung von Werken neuesten Datums, wie derjenigen von Ernst Kurth, der mit Vollbewußtsein die ungebührliche einseitige Konzentration der theoretischen Fundamentierung auf die Harmonik anficht und der Melodik einen breiteren Raum zuweisen will. Weiter erforderte der Schluß meiner Darstellung eine Auseinandersetzung mit A. von Öttingen einerseits als extremem Vertreter der Versuche mit reiner Stimmung und anderseits mit Leuten wie Rob. Mayrhofer, Georg Capellen, Karl Eitz, aber auch eine erneute Stellungnahme gegenüber den Tonspychologen Stumpfscher Schule war nicht zu vermeiden, nachdem meine Aufstellung einer Lehre von den Tonvorstellungen dem Streit der Meinungen ein neues Aussehen gegeben und neue Ziele gesteckt hatte.

Leipzig, 1918. **Hugo Riemann.**

Die in den beiden letzten Absätzen ausgesprochene Absicht, neben der stark hervortretenden Harmonik auch die Geschichte der Melodielehre und Rhythmik in der vorliegenden Auflage zu berücksichtigen, hat der Verfasser, der am 10. Juli 1919 gestorben ist, nicht mehr ausgeführt. Von einer Ergänzung wurde abgesehen, da sie nicht ohne tiefere Eingriffe in das Werk möglich gewesen wäre. Der Unterzeichnete beschränkte sich auf die Drucküberwachung und verfaßte außer einigen neu erschienene Literatur betreffenden Anmerkungen nur die Inhaltsangabe der Traktate des Johannes de Grocheo und Petrus Palma ociosa, S. 207—213, 232—233, 257—259.

Leipzig, Sommer 1920. **Dr. Gustav Becking.**

INHALT.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

Drittes Buch:

Die Harmonielehre.



EINLEITUNG.

Wenn wir es unternehmen, die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des geregelten mehrstimmigen Tonsatzes an der Hand der auf uns gekommenen Darstellungen der Satzregeln durch die Theoretiker zu verfolgen, so wollen wir von vornherein unserer Untersuchung insofern eine feste Grenze nach rückwärts stecken, als wir die Musik des klassischen Altertums gänzlich aus dem Spiele lassen*). Obgleich die Frage, *ob die Griechen überhaupt eine Mehrstimmigkeit in unserem Sinne gekannt haben*, trotz einer im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte zu unheimlichen Dimensionen angeschwollenen Spezialliteratur noch immer nicht definitiv entschieden ist, da auch heute noch hochangesehene Historiker wie Fr. A. Gevaert in Brüssel dieselbe im bejahenden Sinne beantworten zu müssen glauben, so liegt doch eine neue Vertiefung in dieses Problem insofern gänzlich außerhalb unserer Aufgabe, als von *Satzregeln* für diese selbst ihrer Existenz nach von der überwältigenden Majorität der Historiker angefochtene Mehrstimmigkeit bei keinem der antiken Schriftsteller etwas anzutreffen ist. Daß im Altertume so gut wie heute Männer und Frauen, Jünglinge und Mädchen oder Knaben in Oktaven gesungen haben, ohne überhaupt zu wissen, daß sie nicht in gleicher Tonlage sangen, bedarf keiner Beweisführung. Die oft zum Belege der Existenz

*) Als nach Tendenz und Spezialinhalt eine Art Ergänzung meiner Arbeit nach rückwärts bildend möchte ich die beiden Studien Carl Stumpfs „*Geschichte des Konsonanzbegriffes*“ (I. Teil. 1897) und „*Die pseudoaristotelischen Probleme über Musik*“ (1897) nennen, wenn ich auch Stumpfs Deutungen nicht überall beipflichten kann und besonders seine Theorie der *Antiphonie* und *Antistrophie* entschieden ablehnen muß (vgl. meine Besprechung in der Zeitschrift für Psychologie 1898).

einer Art Polyphonie bei den Alten herangezogene Stelle in Platos *De legibus* VII. 812 ist im Grunde nur ein Beweismittel für die gegenteilige Ansicht; denn das Mitspielen der vom Schüler gespielten Melodie durch den Lehrer in der Oktave mit allerlei virtuosem Aufputz ist eben gerade das Gegenteil von dem, was wir unter realer Mehrstimmigkeit verstehen. Plutarchs Mitteilung, daß in früheren Zeiten gewisse Töne der siebenstufigen Skala in der Melodie vermieden, aber von dem begleitenden Instrument angegeben wurden, ist ohne Schwierigkeit in ähnlichem Sinne zu deuten, nämlich dahin, daß diese Töne vom Instrument dazwischen gespielt*) werden, während die Singstimme schwieg oder einen Ton aushielt. Auf alle Fälle ist aber ganz ausgeschlossen, daß aus diesen vereinzelten Angaben, auch wenn sie im Sinne einer Art Kontrapunktierung gedeutet werden dürften, greifbare Regeln für die gleichzeitige Führung mehrerer Stimmen herauskonstruiert werden könnten. Daß in nachchristlicher Zeit wohl außer der Oktave auch wenigstens die Quinte, aber vielleicht auch noch andere Intervalle als Zusammenklänge mit bewußter Unterscheidung in Gebrauch kamen, ist allerdings sehr wahrscheinlich; aber von irgendwelchen festen Anhaltspunkten für die Handhabung dieser allmählich aufkommenden wirklichen Mehrstimmigkeit ist vor dem neunten Jahrhundert n. Chr. keine Rede. Mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich vermuten, daß das wie gesagt nach der Überzeugung der großen Majorität der Historiker dem Altertume gänzlich fremde Element der absichtlichen Unterscheidung und melodischen Verselbständigung zweier oder mehrerer gleichzeitig singenden Stimmen durch die seit dem zweiten Jahrhundert v. Chr. datierenden Überflutungen des europäischen Südens durch *dem Norden entstammende Völker* in die Musikübung gekommen ist. Ein Zeugnis zwar aus einer verhältnismäßig späten Zeit, nämlich dem zwölften Jahrhundert, aber doch darum von Gewicht, weil auch um diese Zeit der geregelte mehrstimmige Satz noch durchaus in den Kinderschuhen steckt, dasjenige des Giraldus Cambrensis

---

*) Vgl. in meinem „Handbuch der Musikgeschichte" I, 1, S. 114 ff. die Deutung der *κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν*, die wohl Westphals Ansicht hinreichend widerlegt.

in der *Descriptio Cambriae**), schreibt den Bewohnern des nördlichen Schottland ein mehrstimmiges Singen mit ganz verschieden sich bewegenden Stimmen zu und behauptet, daß schon den Kindern dasselbe durchaus geläufig und selbstverständlich sei; *vermutlich sei diese Art des Singens vor langer Zeit von Skandinavien nach Schottland herübergekommen.* Daß dieses volkstümliche mehrstimmige Singen in der Hauptsache ein Singen in Terzen oder Sexten gewesen sein wird, haben wir allen Grund zu vermuten, wenn es auch schwerlich jetzt noch ganz erwiesen werden kann. Es ist nicht ungereimt anzunehmen, daß *die ersten Versuche einer Theorie des mehrstimmigen Satzes* (die des sogenannten ORGANUM) *durch diese naturalistische Mehrstimmigkeit angeregt wurden*, und es ist auch schwerlich zufällig, daß, wie die Geschichtsforschung mehr und mehr ans Licht bringt, *germanische Nationen zuerst die rohen Anfänge zu einer gewissen künstlerischen Höhe brachten, und daß gerade England die eigentliche Wiege des vollausgebildeten Kontrapunkts wurde.* Die Terz als Grundlage der Mehrstimmigkeit ist für die in den Anschauungen der antiken Theorie aufgewachsenen Völker etwas fern Abliegendes, völlig Undenkbares; dieser gesunde Kern der harmonischen Musik konnte nicht auf dem Wege der Spekulation gefunden werden, vielmehr mußten die Völker, denen dieser Begriff ein selbstverständlicher, seit Jahrhunderten geläufiger war, berufen sein, mit einem Schlage Ordnung und Sinn in die Theorie und Praxis einer Kunstübung zu bringen, welche die Erben der antiken Kultur in dem Bestreben, ein ihnen fremdes Element zu assimilieren, zunächst gründlich verfahren hatten. Es darf uns daher nicht wundern, wenn unsere Untersuchungen zu dem Ergebnisse einer mehr als einmal ziemlich *sprunghaften Entwicklung* führen, welche sich durch das *Eingreifen anderer Nationalitäten* in der überzeugendsten Weise erklärt. Muß der DECHANT der romanischen Völker als eine Art reaktionärer radikaler Umgestaltung der *zunächst noch strenger Regeln entbehrenden vagen Bildweise des ältern Organums im Sinne der antiken Anschauungen von der alleinigen Konsonanz der Oktave und Quinte* angesehen werden,

---

*) Vgl. S. 25.

so erscheint dagegen der FAUXBOURDON als ebenso radikale *Korrektur im Sinne des Musikgefühls der nordischen Nationen*, für welche die Konsonanz der Terz keines wissenschaftlichen Beweises bedurfte, sondern eine natürliche Tatsache war. Erst die endliche *Verschmelzung der entwickelten Kunstlehre des diminuierten Déchant mit dem naturalistischen Fauxbourdon* führte zu dem eigentlichen KONTRAPUNKT, der aber *mehr eine theoretische Veredelung des Fauxbourdon als eine Fortentwicklung des Déchant* ist. Freilich dauerte es auch nach dieser Durchdringung des Fauxbourdon mit Elementen des Déchant noch Jahrhunderte, ehe die HARMONIE, deren Ahnung sich im Fauxbourdon offenbart, zum vollen Bewußtsein geklärt wurde, und es ist wieder nur natürlich, daß die *Definition des Wesens der Harmonie nicht in einem germanischen. sondern in einem romanischen Kopfe perfekt wurde* (ZARLINO); denn noch waren die romanischen Völker die Kulturträger, die Denker, und die germanischen nur die Zuträger gesunden zu verarbeitenden Materiales. Es bedurfte langer Zeit, aus unseren Vorfahren die Denker κατ' ἐξοχήν zu machen. Aber mit derselben Zähigkeit, mit welcher dieselben sich zunächst das Theoretische fernzuhalten wußten, hielten sie dasselbe fest, nachdem sie ihm einmal Eingang gestattet hatten und wurden damit Träger des letzten großen Fortschrittes, den die Entwicklungsgeschichte der Musiktheorie aufzuweisen hat, der völligen Durchdringung des Wesens der Harmonie und der vollen Ausbeutung ihrer Wirkungsmittel. Den Namen des Trägers dieses letzten Fortschrittes aber suchen wir vergebens unter den Theoretikern; er heißt nicht RAMEAU, TARTINI oder HAUPTMANN, sondern J. S. BACH.

Freilich würde es auch ein arger Mißgriff sein, wollten wir in den Theoretikern früherer Jahrhunderte, welche uns die allmähliche Fortentwicklung der Satzlehre übermittelt haben, darum zugleich die Träger dieser Fortschritte der Entwicklung selbst sehen. Wenigstens für die große Periode der Blüte des eigentlichen Kontrapunkts, der absoluten Polyphonie, ist das keineswegs der Fall. Die größten schaffenden Meister des 16. Jahrhunderts, von denen ich nur PALESTRINA und ORLANDO LASSO nennen will, waren keine Theoretiker, und der größte Theoretiker dieser Zeit,

Zarlino, ist wenigstens uns Heutigen als schaffender Komponist kaum bekannt, so hochgeschätzt er auch seinerzeit als solcher war. Je weiter wir aber über das Jahr 1500 zurückgehen, desto mehr erscheinen allerdings die großen Theoretiker zugleich als die berühmtesten Komponisten; zunächst um 1475—1520 stehen zwar Leute wie Adam von Fulda. Gafurius. Tinctoris als annähernd ebenbürtige Meister zwischen den reinen Praktikern Dufay, Heinrich Isaak, Heinrich Finck, Paul Hofhaimer, Josquin de Pres und vielen anderen. Aber die noch älteren Philipp von Vitry, Franco von Coeln, Johannes de Garlandia sind zugleich die Repräsentanten des produktiven Könnens ihrer Zeit, bis wir schließlich zu einer Periode kommen, in welcher das Schaffen auf dem Gebiete der mehrstimmigen Musik noch so primitiver Natur ist, daß die Theorie als das eigentliche Agens des Fortschritts erscheint. Wir werden uns für die Zeit eines Guido von Arezzo und noch weiter zurück eines Hucbald von St. Amand das so zu denken haben, daß die Theoretiker nach Formulierungen für eine Art der Mehrstimmigkeit suchten, welche rein naturalistisch empirisch geübt wurde, und die vielleicht an innerer Logik den Erzeugnissen der sie belauschenden Theorie weit überlegen war; besonders mag das auf dem Gebiete der geflissentlich von den dem geistlichen Stande angehörigen Theoretikern totgeschwiegenen weltlichen Musik der Fall gewesen sein. Für uns Heutige existiert leider für jene fernliegende Zeit nur die Theorie mit ihren trockenen Schulbeispielen; wir können aber aus der vortrefflichen musikalischen Beschaffenheit der auf uns gekommenen Liedermelodien der Minnesänger und Troubadours schließen, daß wohl auch die wildgewachsene mehrstimmige weltliche Musik dieser Zeit von besserer Qualität gewesen sein wird als die Schulbeispiele der Theoretiker. Zu erweisen ist das freilich nicht. Fassen wir deshalb das Ergebnis dahin zusammen, daß wir zunächst durch Jahrhunderte zu verfolgen haben, wie die Theoretiker eine vielleicht unserem heutigen mehrstimmigen Volksgesange mehr oder minder entsprechende Art der Polyphonie auf festliegende Kunstgesetze zurückzuführen versuchten und dabei oft genug gefehlt haben mögen. Da wir *nicht die Geschichte der Musik, sondern diejenige der Musiktheorie* untersuchen wollen, so sind selbst

die stärksten Verirrungen vom rechten Wege, welche vielleicht mit der Praxis in starkem Widerspruch gestanden haben, für uns interessante Objekte und verstärken den erfreulichen Eindruck der allmählich das Dunkel zerstreuenden wachsenden Erkenntnis, bis wir endlich in Zeiten kommen, wo erhaltene Denkmäler der besten Kunst uns instand setzen, die Arbeiten der Theoretiker zu kontrollieren und ihren Wert bestimmt abzuschätzen.

So wenig uns also heute die mittelalterliche Theorie der Kirchentöne als unfehlbare Offenbarung des Geistes gelten kann, in welchem jene uralten kirchlichen Melodien zum Teil viele Jahrhunderte früher erfunden worden, ebensowenig werden wir blind glauben, daß die musikalische Praxis der ersten Jahrhunderte seit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit streng den Definitionen einer zunächst gar sehr unbeholfenen und mit dem Ausdrucke ringenden Theorie entsprochen habe. Aber gerade die Betrachtung dieser Versuche, in begriffliche Formeln zu bannen, was der freie Kunstgeist, das natürliche Musikgefühl spontan schuf, ist das eigentliche Objekt unserer Untersuchungen; was darüber hinausgeht, kann mangels verläßlicher Traditionen nur Hypothese sein.

ERSTES BUCH:
ORGANUM. DECHANT. FAUXBOURDON.

---

1. KAPITEL.
DIE KIRCHENTÖNE.

Wenn auch das Spezialobjekt unserer Untersuchungen die Entwicklungsgeschichte der Regeln des mehrstimmigen Tonsatzes bildet, so müssen wir doch zunächst eine, wenn auch kurze Betrachtung des Systems der acht Kirchentöne *(toni, modi)* vorausschicken, welche das melodische Material der ersten Versuche mehrstimmiger Gestaltung bestimmen und ohne deren Kenntnis das Verständnis der Theorien eines Hucbald, Guido u. a. nicht wohl möglich ist. Daß die Urgeschichte der Kirchentöne diejenige der altgriechischen Tonarten ist, steht außer Zweifel; in welcher Weise aber das seit dem achten Jahrhundert im Abendlande bekannt werdende einfache diatonische System sich aus dem zuletzt reich entwickelten enharmonisch-chromatischen der Griechen herausgebildet haben mag, ist wohl nicht mehr mit Bestimmtheit zu erweisen, und liegt vor allem gänzlich außerhalb der Grenzen, welche wir unserer Aufgabe gesteckt haben. Da aber eine große Zahl der mittelalterlichen Theoretiker sich noch auf die lateinische Darstellung des antiken Tonsystems durch Boetius stützt, dessen Einfluß erst seit dem zehnten Jahrhundert allmählich schwindet, so ist es unerläßlich, das der griechischen Theorie zugrunde liegende zweioktavige sogenannte *Systema teleion metabolon* nach seiner Zusammensetzung aus gleich gebauten *Tetrachorden* aufzuweisen. Noch Hucbald kann von der Anschauung nicht loskommen, daß je vier und vier Tonstufen zu engerer Einheit zusammengehören, und

selbst GUIDOS[3] VON AREZZO *Hexachord* ist anzusehen als die Form engster Vereinigung der drei möglichen Spezies der von einer reinen Quarte umschlossenen Tetrachorde:

c d e ½ f g a
III ————
II ————
I ————

Von diesen drei Spezies der Quarte betrachten die Griechen die erste (e f g a) als die normale und konstruieren durch wechselnde Nebeneinanderstellung mit Ganztonabstand *(Diazeuxis)* und Aneinanderhängung mit einem gemeinsamen Verbindungstone *(Synaphē)* ihr Normalsystem von zwei Oktaven, dessen Abrundung durch Hinzufügung der Unter-Doppeloktave des höchsten Tones erfolgt; das damit umschriebene Systema teleion *ametabolon*, d. h. das vollständige modulations*lose*, wird zum *metabolon*, d. h. modulations*fähigen* durch Einschaltung eines weiteren verbundenen Tetrachords in der Mitte *(Tetrachordum synemmenon)*:

Systema teleion metabolon.

Hyperbolaeon	Nete	a′					
	Paranete	g′	Tetrachordum hyperbolaeon				
	Trite	f′					
Diezeugmenon	Nete	e′	*(Synaphe)*				
	Paranete	d′	Tetrachordum diezeugmenon				
	Trite	c′		Synemmenon	Nete	d′	Tetrachordum
	Paramese	h			Paranete	c′	synemmenon
	(Diazeuxis)				Trite	b	
	Mese	a	. . . .		*Mese*	a	*(Synaphe)*
Meson	Lichanos	g	Tetrachordum meson				
	Parhypate	f					
	Hypate	e	*(Synaphe)*				
Hypaton	Lichanos	d					
	Parhypate	c	Tetrachordum hypaton				
	Hypate	H					
	(Diazeuxis)						

Proslambanomenos A.

An diesem System (und zwar *ohne* das Tetrachordum synemmenon) demonstrierten die Griechen die verschiedenen möglichen

Oktavengattungen, d. h. Melodieumfänge von der Größe der Oktave, welche sich durch die *verschiedenartige Stellung der Halbtonstufen* voneinander unterscheiden, nämlich:

Oktavengattungen:

1.	H c d e f g a h	=	Halbtonschritte	1 2	und	4 5. Mixolydisch.
2.	c d e f g a h c′	=	„	3 4	„	7 8. Lydisch.
3.	d e f g a h c′ d′	=	„	2 3	„	6 7. Phrygisch.
4.	e f g a h c′ d′ e′	=	„	1 2	„	5 6. *Dorisch* (= Hypomixolydisch).
5.	f g a h c′ d′ e′ f′	=	„	4 5	„	7 8. Hypolydisch.
6.	g a h c′ d′ e′ f′ g′	=	„	3 4	„	6 7. Hypophrygisch (Jonisch).
7.	a h c′ d′ e′ f′ g′ a′	=	„	2 3	„	5 6. Hypodorisch (Aeolisch).

Diese selben sieben Oktavengattungen fanden aber die Griechen auch wieder durch *allmähliche Umstimmung der Töne der Mitteloktave* e — e′ und betrachteten dann diese verschiedenen Umstimmungen der Mitteloktave als Ausschnitte aus den gebräuchlichsten Transpositionen des vollständigen Systema ametabolon. Nach der allein richtigen*) Leseweise der griechischen Notenschrift, welche die *dorische Stimmung als Grundskala* betrachtet (ohne chromatisch veränderte Töne), entsprechen diese sieben Transpositionen unseren Molltonarten mit Kreuzen bis zu Gis-moll nebst dem durch das Tetrachordum synemmenon (mit b) von allem Anfange an dem Systema teleion metabolon für die Modulation zur Subdominanttonart zur Verfügung stehenden D-moll:

---

*) Zuerst erklärt in meiner Studie „*Notenschrift und Notendruck*“ (Leipzig 1896) S. 2—5. Der Umstand, daß das *Kernstück der griechischen* Singnotenschrift, das intakte Alphabet *A*—*Ω* von f′—e läuft, wurde von Bellermann und Fortlage so gedeutet, daß f′—f die Grundskala sei (mit unten überschießendem Halbton f e); damit würde das Dorische eine Tonart mit 5 ♭ oder 7 ♯ (Ais moll, B moll). Meine Deutung, die das Mittelstück als e′—e mit dem überschießenden Halbton f′ e′ betrachtet, macht es zur Grundskala (A moll).

Transpositionsskalen:

Mixolydisch (1.)	*Dorisch* (4.)	Hypodorisch (7.)	Phrygisch (3.)	Hypophrygisch (6.)	Lydisch (2.)	Hypolydisch (5.)
d''						
c''					cis''	
b'			h'		h'	
a'	a'		a'		a'	
g'	g'		g'		gis'	gis'
f'	f'		fis'	fis'	fis'	fis'
e'	e'	e'	e'	e'	e'	e'
d'	d'	d'	d'	d'	**dis'**	dis'
c'	c'	c'	**cis'**	cis'	cis'	cis'
b	h	h	h	h	h	h
a	a	a	a	a	a	**ais**
g	g	g	g	**gis**	gis	gis
f	f	**fis**	fis	fis	fis	fis
e	e	e	e	e	e	e
d	d	d	d	d	dis	dis
	c	c	cis	cis	cis	cis
	H	H	H	H		H
	A	A		A		Ais
		G		Gis		Gis
		Fis		Fis		
		E				

Diese sind die sieben von PTOLEMAEUS (II. ι') allein anerkannten (von andern Theoretikern erheblich [bis zu 6♯ und 6♭] vermehrten) Transpositionen der Griechen, welche für die mittelalterliche Theorie darum eine Rolle spielen, weil ihre Aufstellung durch die Vermittlung des BOETIUS *(de Musica* IV. 15) in dieselbe überging und Ursache eines argen Mißverständnisses wurde, sofern man die Angaben über ihre Tonhöhenlage (vgl. die tiefsten Töne, die Proslambanomenoi):

(e	Hypermixolydisch)	
d	Mixolydisch	1
cis	Lydisch	NB. 1/2
H	Phrygisch	1
A	*Dorisch*	1
Gis	Hypolydisch	1/2
Fis	Hypophrygisch	1
E	Hypodorisch	1

irrtümlich auf die Oktavengattungen bezog (vgl. S. 9), deren Tonhöhenlage aber innerhalb des Systema ametabolon (ohne des Tetrachord synemmenon) fast genau die umgekehrte Ordnung hat:

Hypophrygisch	g—g′
Hypolydisch	f—f′
Dorisch	e—e′
Phrygisch	d—d′
Lydisch	c—c′
Mixolydisch	H—h
Hypodorisch	A—a

Unglücklicherweise verfiel derjenige, welcher so den PTOLEMAEUS oder vielmehr den BOETIUS mißdeutete (der Verfasser des bei GERBERT, *Script.* I. 125 als *Alia Musica* unter HUCBALD[3] Namen abgedruckten, wohl wenigstens in dessen Zeit gehörigen Traktats) auf den Gedanken, die antiken Skalennamen wieder für die seinerzeit üblichen Kirchentonarten zu gebrauchen (a. a. O. S. 127), ein Vorschlag, der leider allgemeine Annahme fand. So kam es denn, daß *die antiken Skalennamen mit gänzlich veränderter Bedeutung wieder in Umlauf gesetzt wurden* und ihren neuen Sinn nun dauernd behielten, nämlich:

authentische Töne	IV. Mixolydisch		g—g′		
	III. Lydisch:	NB. 1	f—f′		
	II. Phrygisch:	1/2	e—e′		
	I. *Dorisch* (= Hypomixolydisch)	1	d—d′.	IV	plagale Töne
	Hypolydisch:	1	c—c′.	III	
	Hypophrygisch:	1/2	H—h.	II	
	Hypodorisch:	1	A—a.	I	

Obgleich nicht einmal die Ganzton- und Halbtonabstände der Grundtöne mit denen der Transpositionsskalen (vgl. NB.) übereinstimmten, meinte man doch, in diesen Hauptskalen des Kirchengesanges die alten griechischen Skalen wiederfinden zu müssen.

Die erste Erwähnung der Kirchentöne (aber ohne obige Namen) in der abendländischen Literatur findet sich bei Flaccus Alcuin (im achten Jahrhundert), welcher (bei Gerbert, *Scriptores* I, S. 26) dieselben ohne Bestimmung ihres Baues (bezüglich der Lage der Halbtöne) als *Protus* (*Πρῶτος*), *Deuterus* (*Δεύτερος*), Tritus (*Τρίτος*) und *Tetrachius* (sic! für *Τέταρτος*) mit Berufung auf die Griechen aufzählt und ihre Hauptformen als *authentici* von den Nebenformen, den *plagii* (*obliqui*, auch *laterales*), unterscheidet. Der Name der letzteren solle andeuten, daß sie „einen Teil, nämlich den tiefer liegenden der authentischen bildeten, da sie im ganzen zwar von denselben nicht abwichen, aber sich mehr in tiefer Lage hielten“ *). Ausführlicher handelt der im 9. Jahrhundert schreibende Aurelianus Reomensis (bei Gerbert, a. a. O. I. 28 ff.) von den Kirchentönen, indem er zunächst den Flaccus Alcuin fast wörtlich abschreibt, dann aber für die einzelnen Tonarten zahlreiche Beispiele aus der Liturgie anführt, leider alles ohne Notenbeispiele und ohne jede Erörterung des Baues der Skalen. Diese finden sich aber wohl überhaupt zuerst in der obengenannten *Alia Musica*, welcher

*) „Quod nomen significare dicitur pars sive inferiores eorum: quia videlicet quatuor quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt, et inferiores, quia sonus eorum pressior est quam superiorum.“

ich ihres Inhaltes wegen mit G. JACOBSTHAL (*Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche* 1897, S. 3) ein hohes Alter beimessen möchte.

Der Verfasser dieser *Alia musica*, welchen allein schon die durch ihn verschuldete mißbräuchliche Neuanwendung der griechischen Skalennamen unsterblich macht — leider namenlos — war anscheinend ein Zeitgenosse HUCBALDs, da er sich in gar nicht zu verkennender Weise in direkten Gegensatz zu dessen weiterhin von uns zu erörternden Prinzipien stellt*). Er bestimmt die Tonhöhenlage der einzelnen Töne vom griechischen Systema teleion aus, gibt ausführlich die Stellung der Halbtöne in den einzelnen Skalen an**) und definiert das Verhältnis der plagalen zu den authentischen Tönen als das der tieferen Quarte. Dabei bedient er sich einer einigermaßen irreleitenden Terminologie, indem er z. B. sagt, daß der Proslambanomenos der dorischen Tonart der Lichanos meson der hypodorischen sei und die Mese der dorischen die Paranete diezeugmenon der hypodorischen, ebenso bei den anderen Tonarten, indem er so die Stufen der plagalen nach dem Systema teleion A—a′ benennt (z. B. e als Hypate meson des Hypophrygischen), für die Grenztöne der authentischen Oktaven aber die Namen Proslambanomenos und Mese als Termini anwendet, so daß alle vier Finales d e f g als Proslambanomenoi und ihre Oktaven als Mesai erscheinen. Auch hierin offenbart sich noch ein Ringen nach neuen Ausdrucksformen, welches zwingt, die Schrift für *recht alt* zu halten. Da der Autor kein anderes Hilfsmittel zur Bestimmung

*) GERBERT I. 127: „Semperque sive per disjunctum sive per conjunctum tetrachordum quartis locis eadem species redit [aut] quintis locis; *non tamen semper diapente sibi invicem succedit.*“ Das zielt sicher auf HUCBALDs künstlich fortgesetzte Quintenreihe (vgl. das 2. Kapitel). Dagegen scheint der Verfasser HUCBALDs Methode, die Funktionsbezeichnung der Töne im Tetrachord beim Singen auszusprechen (GERBERT I. 154), für ersprießlich zu halten (GERBERT I. 133): „Ad id quoque multum soni prosunt, quos dicunt protum deuterum et reliqua.“

**) GERBERT 137a: „Erit igitur primus modus omnium gravissimus hypodorius ex prima specie diapason et terminatur eo qui meses dicitur medio nervo.“ (137b): „Prima itaque species [diapason] tertio et sexto loco utitur semitonio“; ebenso über die anderen Töne.

der absoluten Tonhöhe kennt als die griechischen Tonnamen und die Buchstaben der Boetius'schen Monochordteilung, so ist er ohne Zweifel in die Zeit Hucbalds (um 900) zu setzen. Daß er die acht Kirchentöne nur *tropi* oder *modi* nennt und nicht auch *toni* wie bereits Aurelianus Reomensis und wie Hucbald in der *Institutio harmonica*, ist wohl nicht als Grund hinreichend, ihn gar noch älter als Hucbald zu schätzen*); betonen doch die *Scholien* der *Musica enchiriadis*, daß man die Tropi oder Modi auch *mißbräuchlich (abusive)* Toni nenne. Der Verfasser der *Alia musica* benennt auch bereits wie Hucbald in der *Institutio harmonica* (Gerbert, *Script.* I. 19) den plagalen ersten Ton als *zweiten*, den plagalen zweiten als *vierten* usw., fortlaufend von I bis VIII.

Die plagalen Töne haben unzweifelhaft von allem Anfange an mit den authentischen, zu denen sie gerechnet werden, denselben Schlußton, die sogenannte *Finalis*; denn wenn auch Flaccus Alcuin dies noch nicht ausspricht, so ist es doch in der oben angezogenen Stelle offenbar gemeint, wo es heißt, daß die Plagaltöne eigentlich nicht von den authentischen abweichen *(non recedunt)*. Aurelianus spricht sich darüber ebenfalls nicht näher aus, demonstriert vielmehr alles derartige nur durch Namhaftmachung der Gesänge, die er als bekannt voraussetzt. Erst bei Hucbald ist es bestimmt ausgesprochen, daß es nur *vier Finaltöne* gibt**), deren jeder ein Paar der Kirchentöne regiert, nämlich einen authentischen *(authentus)* und dessen plagalen *(plagis, subjugalis, lateralis)*:

I. Authentus protus.

A H c **d** e f g a h c′ d′ (Finalis d)

II. Plagis proti.

III. Authentus deuterus.

H c d **e** f g a h c′ d′ e′ (Finalis e)

IV. Plagis deuteri.

---

*) Hucbald sagt (Gerbert I. 119): „quatuor modis vel tropis, quos *nunc* tonos dicunt."

**) Gerbert I. 119: „ita ut singulae earum quatuor chordarum (lichanos hypaton, hypate meson, parhypate meson, lichanos meson) geminos sibi tropos regant subjectos . . . unde et eaedem finales appellatae, quod finem in ipsis cuncta quae canuntur accipiant."

V. Authentus tritus.

c d e **f** g a h c′ d′ e′ f′ (Finalis f)

VI. Plagis triti.

VII. Authentus tetrardus.

d e f **g** a h c′ d′ e′ f′ g′ (Finalis g)

VIII. Plagis tetrardi.

Die älteste ausführliche Betrachtung der Kirchentöne ist aber wie gesagt wahrscheinlich die *Alia musica*, zu der auch das bei GERBERT I. 124 b bis 125 b oben, direkt vor der Überschrift *Alia musica* stehende Bruchstück gehört*). Nimmt man mit GERBERT an, daß der Schluß desselben ein Kommentar zu dem fehlenden Anfange ist, so ist das Ganze immerhin von einer gewissen Vollständigkeit. Leider ist freilich der Text arg verdorben; doch ist immerhin daraus ersichtlich, daß der Verfasser den Umfang der einzelnen Töne nach Tetrachorden des Systema teleion der Griechen bestimmt, und daß die *Differenzen* unter dem Namen *Distinctiones* ausführlich aufgezählt werden, ähnlich wie in späteren Teilen der *Alia musica*, nur daß sie da (bei GERBERT I. S. 130 f.) schon wie heute *Differentiae* heißen und noch weiter in *Loca* untergeteilt werden. Bekanntlich versteht die heutige Terminologie unter Differentiae die mehrfach verschieden möglichen Schlußbildungen der Psalmenintonationen auf das abschließende Saeculorum amen *(Euouae)* in den einzelnen Kirchentönen. Eine genaue Untersuchung dieser altertümlichen Darstellung mit ihrer umständlichen vom Systema teleion nicht loskommenden Terminologie sowohl für die einzelnen Töne als die Tonabstände ist zwar erschwert durch die gehäuften Fehler des Textes, deren vollständige Emendation kaum zu hoffen ist, da nur eine Handschrift derselben existiert (Cod. lat. 14 272 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek); dieselbe wäre aber speziell für die Geschichte der Lehre von den Kirchentönen von großem Interesse. Die ebenfalls die Lektüre sehr er-

*) Vgl. auch den GERBERT'schen ANONYMUS II (*Script.* I. S. 338 ff., besonders S. 341b), der wenigstens zur Enträtselung der Alia musica dienlich ist, aber wahrscheinlich auch ungefähr in dieselbe Zeit gehört.

schwerenden Zahlenspielereien wie z. B. die Bezeichnung der Quinte als V, weil die Summe der Proportionszahlen 3 : 2 = 5 ist, ebenso die Bezeichnung VII (= 4 : 3) für die Quarte, oder gar XXI = 12 : 9 [4 : 3] ebenfalls für die Quarte, XX = 12 : 8 für die Quinte (3 : 2) usw. sind doch nicht so unlösbar, daß man deshalb vor diesem Traktate (oder vielmehr dieser Sammlung von Traktaten) zurückschrecken müßte. Ich stehe indessen hier von einem solchen Versuche ab, zumal uns die Untersuchung zu lange aufhalten und zu weit führen würde, und überlasse die Lösung der Aufgabe einer künftigen fleißigen Doktorandenarbeit*). Für unsere Zwecke ist die Darlegung des älteren Systems der Kirchentöne in dem Umfange, wie ich sie hiermit gegeben habe, vollkommen ausreichend und eine weitere Verfolgung derselben nach rückwärts, welche notwendig auf die *Troparien* der griechischen Kirche führen müßte, abzuweisen. Für die fernere Entwicklung der Lehre von den Kirchentönen wird sich uns im Laufe unserer Untersuchung genügendes Material von selbst darbieten.

---

*) Eine solche ist inzwischen herausgekommen: W. Mühlmann, „Die Alia musica" (Leipzig 1914). Leider ist der talentvolle Verfasser am 30. August 1915 bei Zarndzic gefallen. Für die Zeit des Übergangs zur Neumierung auf Linien kommt die Notierung der Memorierformeln der 8 Kirchentöne mit einer farbigen Linie (für den Protus und seinen Plagalen *rot*, für den Deuterus und seinen Plagalen *grün*, für die beiden Triti *gelb*, für die beiden Tetrardi *purpur)* vor, worüber die Quaestiones in musica (Ms Darmstadt 1988 und Brüssel, Kgl. Bibl. 10162—10166) zuerst berichten. Vgl. die Dissertation von Rud. Steglich „Die Quaestiones in musica und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolph von St. Trond [1070—1138] (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911) [I F II D, III G, IV E, V a, VI F, VII ♭, VIII g].

2. KAPITEL.

DIE THEORIE DES ORGANUM IM IX.—X. JAHRHUNDERT.

Durch eine hingeworfene Bemerkung des Fürstabts MARTIN GERBERT in der Vorrede des ersten Bandes der „*Scriptores*" (fol. c 2 r) ist wohl die Meinung entstanden, daß HUCBALD nicht nur der älteste Schriftsteller über die rohen Anfänge der Mehrstimmigkeit in der Musik sei, sondern wohl gar selbst das Organum sozusagen rein theoretisch aufgebracht habe. Sehen wir auch zunächst davon ab, daß für die Schrift, welche den ausführlichsten Bericht über das Organum enthält, die Verfasserschaft HUCBALDs mit anscheinend schwerwiegenden Gründen bestritten wird, so reichen aber die ältesten Erwähnungen dieser primitiven Art der Mehrstimmigkeit noch über die Zeit HUCBALDs, des Mönchs im Kloster St. Amand sur l'Elnon in Flandern (Monachus Elnonensis) zurück.

Die Notiz des ADEMAR VON CHAVANNES*), des MÖNCHS VON ANGOULÊME**) (gest. 1034, ADEMAR ist also jünger als HUCBALD), welcher in seiner Chronik berichtet, daß „römische Sänger fränkischen Sängern Unterricht in der *Ars organandi* erteilten", möchte ich so verstehen, daß es sich um eine Unterweisung im Spiel der Orgel handelte, da anderweite Zeugnisse für eine so frühe (8. Jahrhundert) Beschäftigung der Römer mit mehrstimmiger Musik gänzlich fehlen. Doch scheint im neunten Jahrhundert***) die

*) *Monumenta Germaniae*, IV, S. 118: „Similiter erudierunt Romani cantores supradicti cantores Francorum in arte *organandi*."

**) DUCHESNE, *Hist. Franc. script.* II 75.

***) Brief des Papstes Johann VIII. (872—880) an den Bischof Arno von Freysing (BALUZE, *Miscell.* V. 480).

Kunst des Orgelspiels in Deutschland entwickelter gewesen zu sein als in Italien. Keinesfalls aber glaube ich mit HANS MÜLLER*) annehmen zu müssen, daß das Organum wie die Orgel, von der es vielleicht, ja wahrscheinlich den Namen hat, griechischen Ursprungs sei und seine Vorstufen in der antiken Heterophonie, der gelegentlich vom einfachen Mitspielen abweichenden Instrumentalbegleitung der Gesänge gehabt habe.

Nicht mißzudeuten ist dagegen das Zeugnis des Philosophen SCOTUS ERIGENA (um die Mitte des 9. Jahrhunderts), der in seiner Schrift *De divisione naturae* eine sachkundige, wenn auch nur kurze Beschreibung des Organum gibt, welche durch die weiter zu erörternden ausführlicheren Arbeiten Späterer nicht nur wohlverständlich, sondern auch als vollkommen korrekt bestätigt wird. Er sagt**):

> „Der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlage, welche bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben."

Weniger ergiebig ist die Definition REGINOs VON PRÜM (gest. 915) ***):

---

*) HUCBALDs *echte und unechte Schriften über Musik.* Leipzig, 1884. S. 78.

**) „Organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur dum viritim separatimque sentiuntur voces longe a se discrepantibus intensionis et remissionis proportionibus segregatae dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos naturalem quandam dulcedinem reddentibus."

***) GERBERT, *Script.* I. 234: „Concentus est similium vocum adunata societas; succentus vero est: varii soni sibi maxime convenientes sicut videmus in organo." — ‚Concentus' ist in der offiziellen liturgischen Terminologie der unisone *Choral*gesang, im Gegensatz zum ‚Accentus' des Lektionstones eines *einzelnen* Priesters.

„*Concentus* (Übereingesang? Unisono?) ist die einheitliche Verschmelzung gleicher Melodien, *succentus* (Gegengesang? Begleitgesang?) dagegen die bestmögliche Zusammenstimmung verschiedener Töne, wie man am *Organum* sehen kann.“

Der dritte Zeuge ist HUCBALD in dem allgemein ihm zugeschriebenen Traktate *De harmonica institutione* *):

„Konsonanz ist die vernünftige und harmonische Vermischung zweier Töne, welche nur dann zustande kommt, wenn zwei, verschiedenen Quellen entstammende Töne einen Zusammenklang bilden, z. B. wenn eine Knabenstimme und eine Männerstimme dasselbe singen oder wie beim sogenannten *Organum*.“

Eine vollständige Theorie des Organum gibt zuerst ein nach allgemeiner Annahme dem zehnten Jahrhundert angehöriger Traktat *De Organo*, welcher sich in mehreren Handschriften vorfindet, deren älteste (aus dem zehnten Jahrhundert) die Domkapitelbibliothek zu Köln besitzt. HANS MÜLLER hält denselben für eine der Vorarbeiten, welche der Verfasser des Hauptwerkes über das Organum, der *Musica enchiriadis*, benutzen konnte. Die Beweisführungen MÜLLERs gegen die Verfasserschaft HUCBALDs sind übrigens trotz umfassender Handschriftenvergleichungen nicht derartig zwingende, daß es notwendig als ausgeschlossen gelten müßte, daß der 840 geborene, 880 zum Priester geweihte HUCBALD, welcher erst 930 oder 932 neunzigjährig starb, nicht um 880 die *Harmonica institutio* und im höheren Lebensalter, etwa 920 die *Musica enchiriadis* geschrieben haben könnte. Nimmt man aber das an, so entfällt auch wieder jeder Grund dafür, daß der Traktat *De organo* erheblich älter sein müsse als die *Musica enchiriadis*. Die vielfache Gemeinsamkeit der Terminologie stempelt doch zu sehr die drei Traktate zu einer eng zusammengehörigen Gruppe, als

*) GERBERT, *Script.* I. 107: „Consonantia est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio quae non aliter constabit nisi duo altrinsecus editi soni in unam semel modulationem conveniant ut fit cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit vel etiam in eo quod consuete *organizationem* vocant.“

daß man unbedenklich deren Entstehung auf ein ganzes Jahrhundert oder mehr auseinanderziehen dürfte. Der ‚Kölner' Traktat *De organo* lautet*):

„Die *Diaphonie* oder das *Organum* beruht *bekanntlich* auf der Konsonanz der *Quarte*, sofern bei demselben zwei im Abstande dieses Intervalls miteinander gehende Stimmen sich wohlklingend vermischen. Aus dieser Verbindung ergibt sich das

erste Gesetz, daß Ton für Ton die Stimmen den Quartenabstand wahren; weiter aber das

zweite Gesetz, daß am Ende der meisten Melodieabschnitte die voneinander getrennten Stimmen in denselben Ton zusammenlaufen, nämlich da wo ein Teilschluß auf dem Finaltone der Tonart oder einem seiner beiden Nachbartöne, der unteren oder oberen Sekunde, stattfindet.

---

*) „*Diaphoniam* seu *organum* constat (!) ex diatessaron symphonia naturaliter derivari. Diatessaron autem est per quartanas regiones suavis vocum commixtio. Ergo ex hac conlatione *una* quidem principali lege producitur, ut in quartanis locis vox voci resultet, *altera* autem ut *in plerisque particulis ad finem sese voces diversae conjungant*, videlicet ubi colon (Ms. col*a*) in finali rectore consistit vel in lateralibus ejus id est in subsecundo ipsius aut in supersecundo. Verum *ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit*, *tertia* quoque lex accedit quatinus ubi *colon* vel *commatis* positio ad finalem usque rectorem descendit seu in alium ex praedictis lateralibus suis, *organum inferius descendere non possit quam in illum usque sonum, qui finali rectori fuerit subsecundus.* Unde fit ut plerumque haec lex tertia primae legi obviet et hoc obstante limite organum non semper quartanas regiones obtineat. Praeterea organum tres sibi sedes constituit ut sit *organum medium, organum superius, organum inferius.* Medium vocatur organum, quod moratur circa finalem rectorem; organum superius quod circa socialem ejus superiorem, organum inferius, quod circa socialem ejus inferiorem. Constant singula autem organa eodem legum jure. Est interdum ubi deficientibus naturalibus spaciis *tertiana* et *secundana* etiam conlatione per quaedam membra *abusivum organum* ponimus. Poscit autem semper organum diligenti et modesta morositate fieri et honestissime sacris canticis adhibetur." (Nach Eccles. metropolit. Coloniensis Codd. Mss., Jaffé & Wattenbach 1874, Appendix VII, p. 109 mitgeteilt von HANS MÜLLER, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik* 1884, S. 79.)

Damit aber in solcher Weise bei den Schlüssen die Stimmen in geeigneter Weise zusammenlaufen können, bedarf es noch des

dritten Gesetzes, daß überall, wo bei einer solchen Interpunktionsstelle (Hauptabschnitt oder Einschnitt) die Hauptstimme bis zum Finaltone oder einem der vorgenannten Nachbartöne hinabsteigt, die Begleitstimme (das ‚Organum') nicht tiefer hinabsteigen kann als bis zu dem Tone, welcher die Untersekunde des Finaltones bildet. So kommt es, daß oft dieses dritte Gesetz die Befolgung des ersten unmöglich macht und daher der Quartenabstand des Organum nicht immer durchführbar ist."

„Ferner ist zu bemerken, daß man je nach der Lage ein *mittleres*, *hohes* und *tiefes* Organum unterscheidet. Das mittlere bewegt sich um den *Finalton* selbst, das hohe um dessen *Oberquinte*, das tiefe um seine *Unterquarte*. Alle drei Arten sind von gleicher Berechtigung. Auch kommt es vor, daß man durch einen Melodieabschnitt das Organum in Terzen und Sekunden setzen muß, weil die Quartenabstände nicht verfügbar sind; das ist dann ein *unregelmäßiges Organum*."

„Das Organum erfordert immer eine vorsichtige und bedächtige Temponahme und kommt mit Fug und Recht für kirchliche Gesänge zur Anwendung."

Hiermit sind tatsächlich die Elemente des Organum, wie dasselbe die weiter zu erörternden ausführlicheren Darstellungen entwickeln, kurz und bündig klargestellt, wenigstens für das *zweistimmige* Organum, von welchem allein diese ältesten Darstellungen sprechen. Schon Hucbald in der *Harmonica institutio* betont aber die *Identität der Oktavtöne* (wenn Männer und Knaben *dasselbe* singen); und so ergibt sich denn das drei- und vierstimmige Organum nur als Stimmenvermehrung des zweistimmigen durch Oktavverdoppelung, wie wir sehen werden.

Da auch schon Scotus Erigena das *Zusammentreten der übrigens getrennten Stimmen bei den Schlußbildungen* betont, so haben wir jedenfalls *dieser Bestimmung besondere Beachtung zu schenken.*

Regino und Hucbald (in der *Harmonica institutio*) widersprechen wenigstens in ihren gar zu kurzen Notizen der Möglichkeit solcher Führung nicht. **Somit ist also keineswegs starre Parallelbewegung der Stimmen in Quinten oder Quarten, sondern vielmehr wechselndes auseinandertreten und wieder zusammengehen zum Einklange die vornehmste Eigenschaft des Organum.** Wir werden die Bestätigung hierfür in allen weiteren Berichten der Theoretiker finden*).

Immerhin bleibt aber das Organum eine uns heutigen dadurch merkwürdige Erscheinung, daß der *Quarte* eine so hervorragende Rolle als *Hauptintervall für das Auseinandertreten und parallele Miteinandergehen der Stimmen* angewiesen wird.

Der Traktat *De organo* unterscheidet ein *Organum medium*, das sich um den Finalton selbst, von einem *Organum superius*, das sich um die obere Quinte des Finaltons bewegt und einem *Organum inferius*, das die Unterquarte der Finalis umschreibt. Denn der ,,obere Gefährte" der Finalis ist ja doch wohl unzweifelhaft die obere Oktave des unteren Gefährten, d. h. beide sind jedenfalls *die Grenztöne der plagalen Nebenform des Tones.* Da wir bereits bei Flaccus Alcuin (Gerbert, *Script.* I. 26), also im achten Jahrhundert, die vier authentischen Kirchentöne nebst ihren plagalen besprochen finden, so dürfen wir wohl annehmen, daß z. B. für den ersten Kirchenton (auf d) das a als der obere Gefährte

---

*) Der von der Plainsong & Mediaeval Music-Society 1890 im photographischen Faksimile veröffentlichte angeblich im zehnten Jahrhundert in Cornwallis geschriebene zweistimmige Gesang in zweioktaviger Buchstabennotierung (a—p) ist wohl geeignet als Beleg zu dienen, daß die Ergebnisse unserer Untersuchungen über die Natur des Organum mit der Praxis übereinstimmen, wenn ich auch in dem Stück nicht ein Spezimen des mehrstimmigen *Volksgesangs* sehen möchte, sondern (vielleicht mit Benutzung einer Volksweise) vielmehr ein Spezimen des Organum, wie es im zehnten Jahrhundert die englischen Mönche in Nachahmung des Volksgesanges geübt haben mögen. Die Verwandtschaft der Hauptmelodie (Oberstimme) mit der des ,,*Sumer is icomen in*" sowohl bezüglich der Tonalität (F-dur) als selbst der Stimmbewegung ist frappierend. Vgl. übrigens Oskar Fleischer^s hübsche Besprechung des Stückes im Jahrg. 1890 der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.

wenigstens für das praktische Musikgefühl schon damals feststand, obgleich wir die Zerlegung der Skalen in eine Quinte und eine Quarte:

authentisch: **d** — a — d′
plagal: A — **d** — a

erst bei dem Verfasser des von Gerbert (I. 125) unter Hucbald's Namen abgedruckten Traktats *Alia musica* in einer einigermaßen durch Zahlenmystik verwirrenden Form, in voller Klarheit aber bei Pseudo-Bernelinus (um d. J. 1000) systematisch dargelegt finden. Denn da z. B. auch für den plagalen Protus das d die Finalis ist, so steht wenigstens für die plagalen Töne die Teilung durch die Quarte fest; die enge Zusammengehörigkeit der plagalen Töne mit den authentischen weist aber doch wohl unweigerlich den Grenztönen jener eine derart hervorragende Bedeutung zu, daß unter dem *Socialis* der Finalis sowohl oberhalb als unterhalb kein anderer Ton als eben dieser verstanden werden darf.

Man ist zunächst versucht, die Unterscheidungen des *Organum superius* und *inferius* als „Organum in der Oberquinte" und „Organum in der Unterquarte" zu verstehen, wobei freilich rätselhaft bliebe, was dann das *Organum medium* sein sollte. Der Traktat meint aber in diesem Falle mit *Organum* nicht die „Organalstimme", sondern vielmehr das aus beiden Stimmen gebildete *Tonstück*, dessen Schlußbildungen also sich an einem der drei Orte domiziliert finden können, und die Unterscheidung hat noch gar nichts zu tun mit den später zu besprechenden Unterscheidungen des *Organum sub voce* und *Organum supra vocem.* Daß aber mit dem *Socialis* wirklich die Oberquinte und Unterquarte gemeint sind, beweist eine Stelle in Hucbald's *Institutio harmonica*, die ja mindestens mit dem Traktate *De organo* gleichaltrig, wahrscheinlich aber älter ist; es heißt da nach Feststellung der vier Finaltöne d e f g (Gerbert, I. 119)*):

---

*) „*Ad quarum exemplar* (sc. quatuor finalium vocum) caetera nihilominus tetrachorda, quorum *unum inferius, tria superius* eminent, *spatia, vel qualitatem deducunt sonorum.* Illud nihil (?) attendendum, quod synemmenon tetrachordo summoto, *quinta semper loca his quatuor superiora quadam sibi connexionis unione junguntur,* adeo, ut *pleraque etiam in eis quasi regu-*

„Nach dem Muster dieses Tetrachords der vier Finaltöne (d e f g) regeln aber auch die übrigen Tetrachorde, deren eines unter diesem und drei über demselben sich aufbauen, die Abstände und Beziehungen der Töne . . . . Läßt man das Tetrachord synemmenon (a b c′ d′) aus dem Spiele, so stehen die oberen Quinten dieser vier Töne mit diesen in inniger Beziehung, derart, daß sogar viele Gesänge regelmäßig in denselben schließen, ohne daß Vernunft oder Gefühl daran Anstoß nimmt, da sie vielmehr in derselben Tonart normal verlaufend erscheinen (transponiert). Solche enge Beziehung *(socialitas)* verbindet a mit d, h mit e, c′ mit f und d′ mit g. Auch zu ihren Unterquarten (zum Teil auch zu den Unterquinten) stehen die Finaltöne in solcher Beziehung, doch nicht für die Schlüsse, sondern nur für die Anfänge der Gesänge."

Diese Stelle ist auch darum noch von besonderem Interesse, weil sie einen *starken Anhaltspunkt für* HUCBALDs *Verfasserschaft auch der ‚Musica enchiriadis' gibt* durch die behauptete Gleichordnung der Töne in den übrigen vier Tetrachorden, nämlich als G A B c, . . . a h c′ d′, e′ fis′ g′ a′, h′ cis″ d″ e″ (oder aber: A H c d, . . . a h c′ d′, d′ e′ f′ g′, a′ h′ c″ d″?), worüber später.

Nach Aufweis dieser ‚socialitas' der Oberquinten und Unterquarten mit den Finaltönen bei HUCBALD ist es wohl genügend motiviert, unter den *Sociales superiores* und *inferiores* des Kölner Traktats ebendiese Töne zu verstehen.

Der uns einigermaßen rätselhafte Vorrang der *Quarte* als Vorzugs-Konsonanz des Organum ist vielleicht in der Nachahmung der griechischen Theorie zu suchen, nicht zwar in dem Sinne, daß das Organum selbst mit seinen Wurzeln in die praktische Musikübung der Griechen zurückreichte, sondern vielmehr nur, sofern

---

lariter mela inveniantur desinere, nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire et *sub eodem modo vel tropo recte decurrere.* Hac ergo **socialitate** continentur lichanos hypaton cum mese, hypate meson cum paramese, parypate meson cum trite diezeugmenon, lichanos meson cum paranete diezeugmenon, quae quinto scilicet loco singulae a se separantur. Cum inferioribus quoque quartis (et in quibusdam quintis) parem quodammodo obtinent habitudinem quamvis non fini sed initiis deputentur."

Hucbald und seine Zeitgenossen noch im Banne der Musiklehre des Boetius standen und daher gewöhnt waren, den Tetrachorden besondere Bedeutung beizulegen. Wenn es wahr ist, was Gerald de Barri (Giraldus Cambrensis)*) berichtet, daß im Norden Europas das mehrstimmige Singen seit uralten Zeiten populär war, so wird aber diese naturwüchsige Mehrstimmigkeit schwerlich dem Organum, wie es Hucbald bzw. die Verfasser des Traktats *De Organo* und der *Musica enchiriadis* in Regeln brachten, entsprochen haben, sondern vielmehr werden statt der Quarte und Quinte die Terz und Sexte die Vorzugsintervalle gewesen sein. Es ist aber gewiß sehr wohl erklärlich, daß ein in den antiken Definitionen der Konsonanz befangener Theoretiker, in dem Bestreben, einen solchen mehrstimmigen Naturgesang auf Regeln zurückzuführen, nicht gut andere Intervalle als die Oktave, Quinte und Quarte als Stützpunkte der mancherlei andere Abstände durchlaufenden Stimmbewegungen hinstellen konnte. Daß er in erster Linie die Quarte

---

*) *Descriptio Cambriae* I. VI. p. 189. (Rerum Britannicarum medii aevi Scriptores I. XXXVI.) „De symphonicis, eorum cantibus et *cantilenis organicis.* In musico modulamime non uniformiter ut alibi sed multipliciter multisque modis et modulis cantilenas emittunt, adeo ut [e] turba canentium sicut huic genti mos est, quot videas capita, tot audias carmina discriminaque vocum varia in unam denique sub Bmollis (!) dulcedine blanda consonantiam et organicam convenientia cantilenam. In *Borealibus quoque Majoris Britanniae partibus, trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, Anglorum populi* qui partes illas inhabitant *simili canendo symphonica utuntur harmonia, binis tamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus,* una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante. *Nec arte tamen* sed *usu longaevo* et *quasi in naturam mora diutina jam converso,* haec vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit Qui (quae ?) adeo apud utramque invaluit et altas jam radices posuit, ut, *nihil hic simpliciter nihil nisi multipliciter* ut apud priores (die Bewohner von Wales) *vel saltem dupliciter* ut apud sequentes (die Bewohner von Northumberland) melos proferri consueverit, pueris etiam quod magis admirandum et fere infantibus cum primum a fletibus in cantus erumpunt eandem modulationem observantibus. Angli vero, quoniam non generaliter omnes sed *boreales* solum hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagiensibus, qui partes illas insulae frequentius occupare ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem sic et canendi proprietatem contraxerunt.“ Vgl. unsere Einleitung S. 2—3.

ins Auge faßte, läßt den Schluß zu, daß in jenem Naturgesange die dieser nächstliegende Terz die Hauptrolle spielte. Hebt doch auch schon der Kölner Traktat *De organo* Terzen (allerdings neben den Sekunden) als zulässige Intervalle hervor.

Wenden wir uns nun zur ausführlichen Betrachtung der *Musica enchiriadis* und ihrer *Scholien*, so ist zunächst im allgemeinen zu bemerken, daß dieselbe zwar gegenüber dem Traktat *De organo* die Lehre in einigen Punkten erweitert, doch durchaus nicht in dem Maße, daß es ungereimt wäre, für beide einen und denselben Verfasser anzunehmen.

Einige Handschriften der *Musica enchiriadis* (zu Paris, Florenz und Brügge) enthalten an Stelle der Kapitel XIII—XVIII der übrigen zumeist mit dem Abdrucke bei GERBERT (*Script.* I) übereinstimmenden Handschriften einen abweichend abgefaßten Traktat *De organo**), den wir zum Unterschiede von dem von HANS MÜLLER „Kölner Traktat" benannten soeben besprochenen den *Pariser Traktat* nennen wollen. Dieser *Pariser Traktat* „*De Organo*" *steht, wie gar nicht zu verkennen ist, dem Kölner viel näher als den bezeichneten Kapiteln der* „*Musica enchiriadis*", besonders darin, daß er die Motivierung festhält**), welche der Kölner Traktat für die Abweichungen des Organum vom Quartenabstande und für das Stillstehen auf einem Tone gibt (das ‚dritte Gesetz', daß die Organalstimme niemals tiefer hinabsteigen soll als bis zur Untersekunde des Finaltones). Dieser *Pariser Traktat* enthält u. a. einen schwerverständlichen Satz, der sich ähnlich sonst nirgends findet***). Die wörtliche Übersetzung der Stelle könnte etwa so lauten, daß die

---

*) Abgedruckt bei COUSSEMAKER, *Script.* II. 74 ff.

**) „. . haec quartanae conlationis lex suos limites habet; nam usque ad illum sonum pertingit, qui in quolibet modo sub sono finali fuerit subsecundus (quem cujusque modi sonus finalis habuerit subsecundum). *In hoc enim sono stat organum nec inferius descendere licitum est.* A quo sono incipit in levatione particulae in eo subsistit in depositione et inferius organum progredi prohibetur."

***) „Symphonia diapason sicut major ceteris ita prae ceteris obtinet [principatum], ut et *in unum et* [Couss. sed] *consequenter* dicendo consonantiam faciat; diapente *non in unum* sed *consequenter*, diatessaron *non consequenter sed in unum.*"

Oktave dadurch einen Vorrang vor der Quinte und Quarte habe, weil sie sowohl als Zusammenklang *(in unum)* wie auch als Folge *(consequenter)* konsonant sei, während der Quinte nur als Folge und der Quarte nur als Zusammenklang diese Wirkung eigne. Eine solche Auslegung verbietet sich indessen schon im Hinblick auf alle gleichalterigen und älteren Definitionen der Konsonanz, welche stets die Quinte zwischen die Oktave und Quarte als diesen gleichberechtigte Konsonanz stellen; so sagt z. B. HUCBALD in der *Harmonica institutio* im unmittelbaren Anschluß an die Erwähnung des *Organum* *): „Innerhalb des Oktavumfanges sind nur zweierlei konsonante Verhältnisse zu finden, nämlich die Quarte und Quinte, deren beide Töne, *zugleich angegeben* als Konsonanz erscheinen." Der Sinn jenes rätselhaften Satzes ergibt sich aber mit Sicherheit aus den *Scholien* der *Musica enchiriadis* (GERBERT I. 119), wo ausdrücklich konstatiert wird, daß nur im Quintabstande *Tonfolgen gleicher Ordnung (iidem tropi)* zu finden sind, nicht aber im Quartenabstande, was wenigstens zunächst für den wichtigsten mittleren Teil des benutzten Tonumfangs ersichtlich ist:

Quinten	g a h c′ d′ e′ c d e f g a	hier findet sich in beiden Tonreihen dieselbe Folge der drei Formen der reinen Quarte.
Quarten	f g a h c d NB. c d e f g a	hier sind die Verhältnisse durchaus verschieden durch verschiedene Lage des Halbtones; bei NB. Tritonus f—h!

Wir werden aber gleich sehen, daß die *Musica enchiriadis* dieses Verhältnis durch das ganze damalige Tongebiet in der Weise

*) GERBERT, *Script.* I. 107a: „Quarum consonantiarum intervalla tantummodo inter haec praedicta spatia duo sola reperiri possunt, id est, diatessaron diapente, in quinta videlicet ac septima specie, et si duae ipsarum voculae simul enuntientur, consonantiam reddunt."

durchführt, daß tatsächlich im Quintabstande *durchweg* genau dieselben Intervallfolgen zu finden sind, die Anzahl der Abweichungen im Quartenabstande aber erheblich *wächst.* Die fragliche Stelle des Pariser Traktats *De organo* sagt daher nur, daß im Quintabstande fortgesetzt *(consequenter)* Konsonanzen möglich sind, im Quartenabstande dagegen nicht. Die Oktave aber rechnen weder die *Harmonica institutio*, noch die *Musica enchiriadis*, noch auch die zwischen beide zu setzenden beiden Traktate *De organo* als eigentliches *Intervall*, sehen vielmehr in ihr nur eine *Wiedergabe derselben Töne durch eine andere Stimmgattung*, so daß für die Oktavverdoppelungen der beiden Stimmen des Organum die gleich zu besprechende nur für die Herstellung der fortgesetzten Folge reiner Quinten berechnete Tonreihe mit ihren chromatischen Oktaven *nicht* in Frage kommt. Der Sinn des ganzen Satzes ist nur verständlich im Hinblick auf das mehr als zweistimmige Organum, bei welchem *nur Oktaven und Quarten direkt bestimmte Konsonanzen* sind, letztere als eigentliche Normalintervalle, erstere als Wiederholung in anderer Tonregion, wie wir bereits sahen und noch mehrfach wieder bemerken werden; *dagegen ergibt sich die Konsonanz der Quinte nur sekundär (non in unum)* zwischen zwei Stimmen, deren eine die Oktavverdoppelung und die andere das Quartenorganum der Prinzipalstimme, des *Cantus firmus* ist. Auch diese Stelle schließt also wieder die *Harmonica institutio* mit der *Musica enchiriadis* durch Identität der Auffassungsweise eng zusammen. Vor allem ist zu beachten, daß *für den Pariser Traktat ein eigentliches Quintenorganum noch nicht existiert.*

Der Pariser Traktat spricht auch bereits von der Verdoppelung einer odeı beider Stimmen*) des Organum und gibt bündige

---

*) Daß die Verdoppelung einer Stimme des Organum in der Oktave schon um 900 in Gebrauch gekommen ist, muß aus REGINOS VON PRÜM Auslegung einer Stelle des *Martianus Capella* geschlossen werden (GERBERT I. 234a): in Apollons heiligem Haine hallt der Wald die Weisen des Gottes wieder, und zwar die Wipfel der Bäume mit der originalen hohen Lage, die tiefer am Boden hängenden Zweige mit der tiefern Oktave, die mittleren aber mit einem Zwischentone, der die Oktave in Quinte und Quarte teilt. Man würde in keiner Weise genötigt sein, bei dieser Erklärung an das Or-

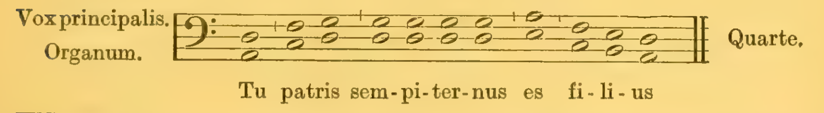
Aufschlüsse über das mittlere, höhere und tiefere Organum. Gegen Ende des Traktats heißt es ganz ausführlich und bestimmt:

„Sonach kann das *mittlere* Organum seinen Ruhepunkt nur auf der *Finalis* selbst oder ihrer Ober- oder Untersekunde haben. Das höhere Organum macht seine Schlüsse vielmehr auf der dritten, vierten oder fünften Stufe *über* der Finalis, das tiefere auf der dritten, vierten oder fünften Stufe *unter* der Finalis.“

Leider ist die von Coussemaker mitgeteilte Fassung des Pariser Traktats so fehlerhaft und durch den Mangel fast aller Notenbeispiele so lückenhaft, daß es unmöglich scheint, denselben vollständig auszunützen; aber soviel läßt sich doch aus denselben herauslesen, daß ihm *eine streng durchgeführte Parallelität in Quarten oder gar Quinten* ebenso *fremd* ist wie dem Kölner Traktat.

Diese Theorie der fortgesetzten Parallelführung finden wir erst in den *Scholien* der *Musica enchiriadis.* Auch die *Musica enchiriadis* geht von der Quarte als Vorzugsintervall aus und bespricht zuerst das Quartenorganum, zunächst ohne Beschränkung der Parallelität (cap. XIII), lehrt dann die Vermehrung der Stimmenzahl und die Bereicherung des Vollklanges durch Oktavverdoppelung sowohl der Hauptstimme wie der begleitenden (Organal-) Stimme. Sogar eine *sechsstimmige* Ausführung wird für möglich erklärt, allerdings mit Zuhilfenahme von Instrumenten (!). Dabei wird bemerkt, daß selbst schon bei Einführung der Oktavverdoppelung auch nur *einer* Stimme neben dem Quartenorganum ein *Quintenorganum* entstehen muß:

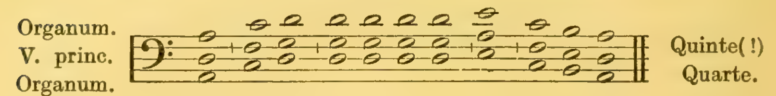
1. Einfaches Quartenorganum:
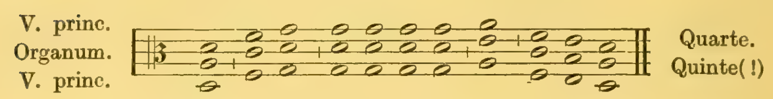


---

ganum zu denken, sondern käme mit der altpythagoreischen Konsonanzenlehre vollkommen aus, wenn nicht Regino gerade hier seine von uns angeführte Bezugnahme auf das Organum anbrächte. Der Mittelton *(media)* ist natürlich nach Reginos Überzeugung die antike Mese, d. h. die *Quinte unter* dem oberen Tone; so daß die hier hervortretende dreistimmige Gestalt des Organum die oben im Text als zweite entwickelte (Verdoppelung der Organalstimmen durch die Oberoktave) ist.

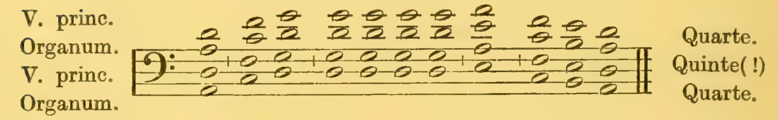
2. Dasselbe mit Oberoktaven der Organalstimme:



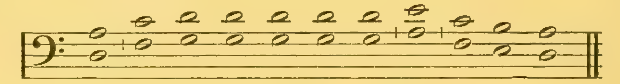
3. Mit Unteroktaven der Hauptstimme:



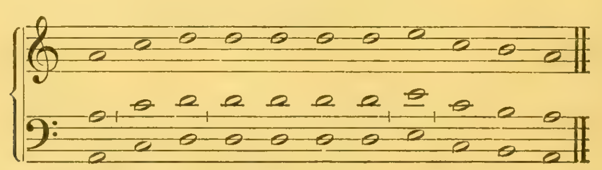
4. Mit Verdoppelung beider Stimmen:



Von einer *selbständigen* Aufstellung eines Quintenorganums ist aber wie gesagt auch in der *Musica enchiriadis* noch nicht die Rede; vielmehr wird dieses nur als durch die Oktavverdoppelungen sekundär entstehend demonstriert. Das XII. Kapitel der *Musica enchiriadis*, welches der eigentlichen Erklärung des Organum unmittelbar vorausgeht, zeigt zwar an dem Beispiel:



wie erst im Quintabstande dieselben Tonverhältnisse wieder erscheinen, aber nur in demselben Sinne wie das XI. Kapitel die Identität der Oktavtöne demonstriert durch:



Vermutlich ist das durchgeführte Quartenorganum mit samt seinen drei-, vier- und mehrstimmigen Verstärkungen durch Oktaven, wie schließlich das dabei sich ergebende Quintenorganum, nur das nüchterne schematische Endergebnis des Versuches, eine offenbar im 9.—11. Jahrhundert im nordwestlichen Europa aufgekommene

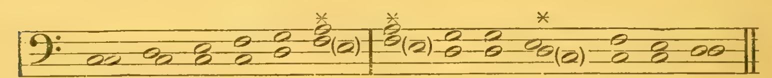
(vielleicht aus England importierte) Art primitiven mehrstimmigen Gesanges auf bestimmte Regeln zurückzuführen. Bei der Unbestimmtheit des Alters der *Musica enchiriadis*, die aber keinesfalls vor Hucbald gesetzt werden kann, weil sich wie gesagt in einzelnen Punkten eine Fortentwicklung der Lehre erweisen läßt, ist uns der kurze Bericht des Scotus Erigena von besonderem Gewicht, welcher von einer streng durchgeführten Parallelität auch nicht einmal eine Andeutung macht, dagegen ziemlich umständlich von dem Zusammenlaufen der Stimmen nach bestimmten Kunstgesetzen bei den Schlußbildungen spricht. Und da auch der Kölner Traktat nur von einem *basieren* des Organums auf der Konsonanz der Quarte spricht, nicht aber von einer andauernden Festhaltung des Quartenabstandes, und *über eine Bewegung in Quinten kein Wort verlauten läßt*, und da endlich auch der nachweislich dem Kölner noch nahestehende Pariser Traktat diese Theorien noch nicht hat, so haben wir offenbar Grund genug, das was die *Musica enchiriadis* und zum Teil auch schon der Pariser Traktat über *das die Abstände wechselnde Organum* sagen, als das wichtigere, die eigentliche Praxis des Organum wenigstens ahenlassende anzusehen. Traurig ist es, daß der Pariser Traktat nicht in besserem Zustande ist; die am Schluß desselben eingezeichneten Beispiele, die jedenfalls sehr fehlerhaft sind, da man vielfach nicht einmal wissen kann, wo die Stimmen stehen sollen, scheinen auffallend viele Terzen zu enthalten, was mir bedeutsam scheint.

Aus dem Kölner Traktate wissen wir bis jetzt, daß zur Ermöglichung des Zusammenlaufens der Stimmen in den Einklang bei den Schlußbildungen das Organum, also die nach der Hauptbestimmung in der tieferen Quarte mitgehende Stimme, niemals weiter als bis zur Untersekunde des Finaltons hinabsteigen darf. Diese ganz allgemeine Bestimmung, welche z. B. für den ersten authentischen Ton (Dorisch), dessen Finalis d ist, c als tiefsten Ton des Organum in der Nähe eines Schlusses oder Teilschlusses, überhaupt eines Ruhepunkts normiert, desgleichen für den zweiten authentischen Ton (Phrygisch, auf e) den Ton d, für den dritten (Lydisch, auf f) den Ton e und für den vierten (Mixolydisch, auf g) den Ton f, hält, wie bemerkt, der Pariser Traktat noch fest, und

gibt im Hinblick auf dieselbe deutliche Anweisungen auch für den *Anfang des Organum*, bezüglich dessen uns bisher noch alle Anhaltspunkte fehlten. Die Vorschrift lautet (COUSSEMAKER, *Script.* II. 75—76)*):

„*Solange der Cantus sich nicht über die Finalis erhebt, schweigt eigentlich das Organum noch* (d. h. es geht im Unisono mit dem Cantus), und auch solange der Cantus noch nicht die Terz über der Finalis erreicht, kann sich das Organum noch nicht entfalten; zur Terz über der Finalis aber intoniert das Organum die Untersekunde der Finalis. Bei weiterem Erheben über die Finalis folgt das Organum dem Cantus in der Unterquarte. Wie beim Anfang, so bildet auch bei den Schlüssen die Untersekunde der Finalis die Grenze des Organum nach der Tiefe, ausgenommen die Fälle, wo der Cantus drei, vier oder fünf Stufen unter der Finalis kadenziert, also ein *Organum inferius* vorliegt."

Eins der am Schluß gegebenen Beispiele lautet (im ersten Kirchentone):



Wahrscheinlich muß aber an den mit * bezeichneten Stellen

---

*) „Antequam particula ejus (sc. finalis rectoris) locum transscendat profecto organum legitimum silet. Si non ultra quam ad secundam supra terminalem (Couss. tertium) pertingit ibi similiter sesponso organi caret. Ubi vero trium spatiorum fuerit a terminali suo ibi primus qui terminali proximus subest quarta[na] collatione organum dicitur. Similiter sursum vel deorsum flectendo quatuor a terminali fuerit spatiorum [tunc aut alter ex praedictis aut utrique organum faciunt et terminus scilicet ei ‚subhaerens'. Porro ubi quinque aut sex spatia a terminali habuerint, quotis sonis ei eadem particula ultra eum qui quartus est a terminali disceditur, totis sonis a terminali organum comitando sequitur].... Non potest.. ab inferiori quolibet sono organum in elevando incipere nec in descendendo [in] inferiori (Couss. inferiorem) deponi quam qui (Couss. quam quam) in quovis toni genere proximus (Couss. proximo) terminali subjacet excepto cum positio particulae in tertio vel quarto vel quinto sub terminali constiterit, quod inferioris est organi."

die geklammert beigefügte Note gelesen werden, da für die notierte sich keinerlei Motivierung aus dem Text ergibt.

Der Pariser Traktat bedient sich ohne besondere Erklärung der in der *Musica enchiriadis* erläuterten eigentümlichen Tonzeichen, für welche man den Namen *Dasia-Notierung* eingeführt hat. Daraus zu schließen, daß der Verfasser der *Musica enchiriadis* auch der Verfasser des Pariser Traktats sei, scheint nicht geboten; keinesfalls aber darf darum angenommen werden, daß der Pariser Traktat später entstanden sei als die *Musica enchiriadis.* Vielleicht trifft man das rechte, wenn man annimmt, daß entweder der Schreiber bzw. Kompilator der Vorlage, auf welche die Pariser, Florentiner und Brügger Handschrift zurückweisen, an Stelle der vom Organum handelnde Schlußkapitel der *Musica enchiriadis* diese ältere Fassung beizubehalten vorzog (wofür Gründe, wie wir sehen werden, wohl verständlich sind) — in diesem Falle muß man wieder annehmen, daß der Schreiber entweder eine (für einen Traktat, der dieselbe erstmalig einführte, ja nicht entbehrliche) Erklärung der Dasiazeichen einfach deshalb fortließ, weil die *Musica enchiriadis* dieselbe bereits im ersten Kapitel gibt; oder — und das will mir noch wahrscheinlicher vorkommen — diese von Hans Müller gering geschätzte Handschriftengruppe vermittelt uns die Bekanntschaft einer ältern Fassung der *Musica enchiriadis* selbst. Da gerade diese Handschriften (wenigstens die Pariser und Brügger) das Werk einem Uchubaldus Francigena zuschreiben, so wächst durch solche Annahme zugleich die Wahrscheinlichkeit der Verfasserschaft Hucbalds selbst für die *Musica enchiriadis.* Daß die Scholien diesen drei Handschriften fehlen, erscheint als weiteres Moment, das für solche Auffassung ins Gewicht fällt. Hans Müllers Ansicht, daß die Scholien einen Bestandteil der *Musica enchiriadis* von Anfang an bilden, kann ich nicht beipflichten, wenn ich auch gar nicht behaupten will, daß der Kommentator, welcher dieselbe abfaßte, notwendig ein anderer als der Autor des Hauptwerks sein müßte. Hucbald ist 90 Jahre alt geworden; warum sollte nicht während eines so langen Lebens ein und derselbe Mann selber das von ihm aufgestellte System durch die aufweisbaren Stadien der Entwicklung geführt haben? Hans Müllers

Einwurf (a. a. O. S. 98), daß „nicht wohl um das Jahr 900 eine ausgebildete selbständige Theorie über das Tonsystem, die Tonarten und die Polyphonie existiert haben könne, während wir die Schriftsteller des neunten und vom Anfange des zehnten Jahrhunderts wie Aurelianus, Remigius Altisiodorensis, Regino und Hucbald in seiner ersten Schrift *(De harmonica institutione)* nur unsichere Versuche anstellen sehen“, erweist sich bei eingehenderer Betrachtung der Lehre selbst als nicht stichhaltig. Denn daß das Organum bereits zu einer Zeit, wo Hucbald noch jung war (er ist 840 geboren) allgemein bekannt war und bereits nach ganz bestimmten Regeln gehandhabt wurde, beweist das bisher unangefochtene und wohl unanfechtbare Zeugnis des Scotus Erigena. Das System der Kirchentöne aber ist ebenfalls zur Zeit Hucbalds vollständig entwickelt, ja noch erheblich früher (nämlich bei Flaccus Alcuin im achten Jahrhundert) ausgebildet. Die auf das frühmittelalterliche byzantinische Tonsystem zurückweisenden Formeln für die Tropen der einzelnen Kirchentöne, welche bis heute noch nicht hinlänglich erklärt sind: *Noeane, Nonaneane, Nonanoeane* usw. tauchen zuerst auf bei Aurelianus Reomensis (im 9. Jahrh.), der teilweise im Wortlaut an Flaccus Alcuin anknüpft, sind aber auch noch sogar in den Scholien der *Musica enchiriadis* zu finden (der Kommentar des Remigius zu Martianus Capella steht zur Theorie seiner Zeit überhaupt außer Zusammenhang und kommt für uns gar nicht mit in Betracht). Die ganze Anschauungsweise der *Musica enchiriadis* paßt überhaupt noch durchaus in das 9.—10. Jahrhundert, da sie ausschließlich von der Tetrachordenteilung ausgeht und, wie wir gleich sehen werden, sogar eine Tetrachorden-Mutation entwickelt. Eine wenn auch kleine wirkliche Erweiterung erfährt aber in der *Musica enchiriadis* gegenüber der *Harmonica institutio* der Umfang des Tonsystems nach der Höhe; denn die Skala der Dasiazeichen:

I II III IV	I II III IV	I II III IV	I II III IV	I II
Graves	Finales	Superiores	Excellentes	Residui

weist in den beiden obersten Tönen, den Residui zwei Stufen auf, welche sogar auch noch dem Pariser Traktat fehlen. Über die Tonbedeutung dieser Zeichen bestimmt das 1.—2. Kapitel der *Musica enchiriadis*, daß *die vier höchsten zu den vier tiefsten im Abstande der Quintdezime (Doppeloktave) stehen und je vier und vier Töne der Reihe gleiche Intervalle aufweisen.* Mit anderen Worten, das Verhältnis der vier Finaltöne d e f g soll auch zwischen den vier Graves, vier Superiores und vier Excellentes sich nachgebildet finden und die beiden Residui sollen den Anfang eines fünften derartigen Tetrachords bilden, was folgende Tonreihe ergibt, wie PHILIPP SPITTA*) ausführlich nachweist:

G A B c	d e f g	a h c′ d′	e′ fis′ g′ a′	h′ cis″
I II III IV	I II III IV	I II III IV	I II III IV	I II

Diese Reihe widerspricht freilich in auffallender Weise dem noch in HUCBALDs *Harmonica institutio* (GERBERT I. 111) kommentierten antiken zweioktavigen System mit seinem Aufbau aus antiken dorischen Tetrachorden der Form ½ 1 1:

A ‖ H c d e f g a ‖ h c′ d′ e′ f′ g′ a′

welches auch in der Folgezeit wieder (bei ODO, BERNO, GUIDO) durchaus als Grundlage des Tonsystems festgehalten, nur nach oben erweitert und nach Oktaven anstatt nach Tetrachorden geteilt wird. Dieses aber weiß weder etwas von dem B gravium noch von dem fis′ excellentium, geschweige von dem cis″ residuorum. Allein, wie bereits angedeutet, hat wohl auch die oben zitierte Stelle der *Harmonica institutio* (GERBERT I. 119) bereits eine *Kette von Tetrachorden* mit der Intervallenordnung desjenigen der Finaltöne (antiken phrygischen) im Auge. Leider läßt sich die Stelle nicht ausführlich genug aus, um entscheiden zu können, ob HUCBALD nicht vielleicht doch dabei an die griechische Tetrachordenreihe dachte oder wenigstens an diejenige Ordnung, welche U. KORNMÜLLER**) für die Dasiazeichen der *Musica enchiriadis* annehmen zu müssen glaubte:

---

*) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft V. S. 443 ff. (1889). Vgl. auch schon ROWBOTHAM *Hist. of Mus.* III, 366 f. (1887).

**) Allg. Mus. Ztg. 1880 Sp. 433 ff.

A H͡c d || a h͡c′ d′
d e͡f g || d′ e′͡f′ g′

Diese Deutung ist möglich, wenn man Hucbald so versteht, daß drei Tetrachorde der Ordnung: 1 ½ 1 oberhalb des d (der Finalis des ersten Tones) und eines unterhalb desselben zu finden sind. Die *Analogie* zu dem Aufbau des griechischen Systems, welches Hucbald vorher (Gerbert S. 111) erörtert hat, verlangt sogar anscheinend diese Auslegung, da bezüglich der Gleichheit der Tetrachorde beidemal beinahe derselbe Wortlaut gebraucht wird*); auch würde in Nachahmung des griechischen Proslambanomenos sich das in der Tiefe fehlende G ableiten lassen, welches Hucbald voraussetzt**) als Unterquinte der Finalis proti. Nur fehlt aber dann in der Höhe ein Ton, dessen Hucbald bedarf, da er für jeden authentischen Ton eine None Spielraum nach der Höhe annimmt***), was für den Tetrardus (auf g) den Ton a′ bedeutet. (In einer Bemerkung über die Orgel, die er *hydraulia vel organalia* nennt, und ein saitenreiches anderes Instrument, wohl die Rotta, spricht er von einem Umfange von drei Oktaven, von C ab (!), und zwar gewöhnlich ohne das chromatische b [S. 113].) Müssen wir somit die Deutung im Sinne verbundener und getrennter Tetrachorde aufgeben, so bleibt nichts anderes übrig als auch bereits für die vier oder gar fünf (?) gleichgebildeten Tetrachorde Hucbalds (S. 119) eine, wenn auch nur fakultativ *für einen besonderen Zweck verfügbare Ordnung der Art, wie sie die Musica enchiriadis bedingt*, anzunehmen. Dieser besondere Zweck ist kein

*) Gerbert I, S. 111: „Ad unius autem exemplar caeterorum status tetrachordorum procedit.“ S. 119: „Ad quarum (sc. vocum finalium) exemplar caetera nihilominus tetrachorda . . qualitatem deducunt sonorum.“

**) Gerbert S. 119: „Et omnis omnino tonus a finali suo nec supra quintum superiorem, nec infra quintum inferiorem umquam ordiendi facultatem habebit.“ S. 121: „a finali, quae est lichanos meson, in quintum phthongum *utraque regione* deductus protenditur (authentus tetrardus).“

***) Gerbert I, 116: „Unusquisque tonus authentus a suo finali usque in nonum sonum ascendit. Descendit autem in sibi vicinum et aliquando ad semiditonum (Gerbert: semitonium) vel ad tertium.“

anderer als die Herstellung einer reinen Quintenfolge durch das gesamte Tongebiet.

Wir kommen damit von neuem zu der Erkenntnis, daß *ein prinzipieller Unterschied zwischen der Harmonica institutio und der Musica enchiriadis bzw. zunächst dem Kölner und Pariser Traktat ‚De organo‘ nicht existiert.* Bestimmen doch auch die *Harmonica institutio* (Gerbert I. 119) und der Pariser Traktat übereinstimmend, daß die Ruhepunkte der einzelnen Teile (Tropen, Differenzen) zwischen der Quarte unter und der Quinte über der Finalis Spielraum haben. Noch eines verdient besondere Beachtung. *Die ‚Harmonica institutio‘ hat nämlich gar keinen eigentlichen Schluß.* Der Abdruck bei Gerbert springt S. 121 mitten in der Zeile (nicht einmal abgesetzt!) zu einer Orgelpfeifenmensur über (ohne Überschrift), der weiter zwei Anweisungen zur Monochord-Teilung angehängt sind. Kaum zwei Seiten früher sagt aber Hucbald*):

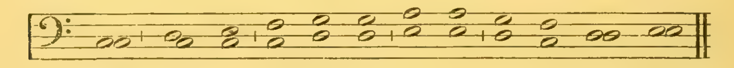
„Nachdem wir nun soweit gekommen, ist *des weiteren zu erklären* — worauf von Anfang an alles hinzielte — was sich nun aus dem Erörterten ergibt und welche Früchte der gestreute Samen trägt. Nachdem wir nämlich die Intervalle der Töne nach ihren Stufenabständen in den Tetrachorden bestimmt, weiter die Namen und Notenzeichen der einzelnen Töne klargestellt haben, ist es Zeit, mit dem Nachweise zu beginnen, wie diese Elemente sich untereinander verbinden und wie sie in den einzelnen Tonarten zur Geltung kommen.“ — — Sollte die karge Leistung von zwei noch folgenden Seiten wirklich bestimmt sein, dieses Versprechen einzulösen? oder sind dieselben vielmehr nur der *Übergang zu einem zweiten speziell von der Mehrstimmigkeit handelnden Teile,* etwa zu dem Pariser Traktat, der ja *keinen Anfang hat*, aber einen

---

*) Gerbert S. 119: „His igitur hucusque productis, quo jam inde ab initio cuncta prospectant *quod his procreetur*, quodque sparsorum fructus assurgat seminum, *planius* abhinc declarandum. Spatiis quippe vocum primo punctorum discrimine post tetrachordum, dehinc ipsarum chordarum nominibus, postremo notis earundem dispositis ad purum, *qualiter haec eadem sibi commisceantur*, seu qualiter in diversos modos procedant, jam locus est aperire.“ Ist dazu nicht auch das „*vocum commixtio*“ im Anfang des *Kölner* Traktats höchst beachtenswert?

ersten Teil voraussetzt, da er also anhebt: „Nachdem wir von den normalen Abständen der Töne in den Tetrachorden gesprochen und aus ihnen die vier Töne oder *Modi* abgeleitet haben . . .“?! Die Hypothese, beide in engste Beziehung zu bringen, liegt also nahe. Doch sehen wir weiter nach. was uns die *Musica enchiriadis* noch Neues bringt.
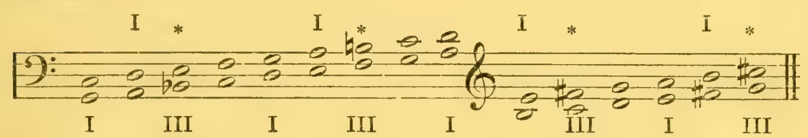
Da ist denn vor allem die *veränderte Motivierung der Abweichungen der Organalstimme vom Quartenabstande* in die Augen springend. Im 17. Kapitel (Gerbert I. S. 169) heißt es*): „Da der Quartenabstand nicht wie der in Quinten durch die ganze Tonreihe konsonante Verhältnisse ergibt, so wird in dieser Art der Mehrstimmigkeit (nämlich dem Organum) die Verbindung der Stimmen durch ein besonderes Gesetz auf wunderbare Weise geregelt. Da nämlich durch die gesamte Skala überall *der Tritus* (III) *gegen den vier Stufen höher liegenden Deuterus* (II) *dissoniert*, sofern sein Abstand (um einen Halbton) größer ist als eine reine Quarte und drei ganze Töne beträgt *(Tritonus)*, so regelt sich das Verhältnis der Organalstimme zur Prinzipalstimme in der Art, daß sie in keinem Melodieabschnitte unter den *Tetrardus* (IV) des betreffenden Tetrachords hinabsteigt, noch im Aufsteigen unter demselben anhebt wegen des im Wege stehenden dissonanten Verhältnisses des direkt unter dem Tetrardus liegenden Tritus“ (III), z. B.



Rex coe - li do - mi - nus ma - ris un - di - so - ni
(2. Ti - ta - nis, ni - ti - di squa - li - di - que so - li)

*) „At in diatessaron, quoniam non per omnem sonorum seriem quartis locis suaviter sibi phthongi concordant, ideo nec absolute ut in caeteris symphonica editur cantilena. Ergo in hoc genere cantionis sua quadam lege vocibus voces divinitus accommodantur; per omnem enim sonorum seriem *tritus subquartus deutero solus a symphonia deficit* et inconsonus ei efficitur eo quod solus diatessaron symphoniae mensuram excedens, *tribus integris tonis* a praefato sono elongatur, cui extat subquartus. Quapropter et vox quae organalis dicitur, vocem alteram, quae vocatur principalis eo modo comitari solet, ut *in quolibet tetrachordo, in qualibet particula nec infra tetrardum sonum descendat positione, nec inchoatione levetur, obstante triti soni inconsonantia, qui tetrardo est subsecundus.*“

Seit Spitta die wahre Form der von Hucbald — nennen wir künftig kurzweg so auch den Verfasser der *Musica enchiriadis* — für das Organum aufgestellten Skala klargelegt hat, ist erst verständlich geworden, inwiefern in diesem Beispiele die reine Quartenbegleitung „durch den im Wege stehenden Tritonus unmöglich wird“. Denn die Quartenfolge innerhalb dieser Grundskala sieht so aus:



d. h. *durchweg* findet sich an jeder fünften Stelle (zwischen dem Tritus [III] des Organum und dem Deuterus [II] der darüberliegenden Prinzipalstimme das Verhältnis des Tritonus. Ganz richtig bemerkt daher Kapitel XVIII*), daß die Organalstimme immer nur einen Spielraum von drei, höchstens vier Stufen habe. Da nun aber die Prinzipalstimme in den einzelnen Teilen der Melodie öfter die Lage wechselt, so springt die Organalstimme in solchen Fällen ebenfalls in andere Lagen über, in denen sie sich immer nach dem gleichen Gesetze richtet, nicht unter den Tetrardus der betreffenden Lage *(gravium, finalium, superiorum)* hinabzusteigen oder unterhalb desselben zu beginnen, z. B.

NB.

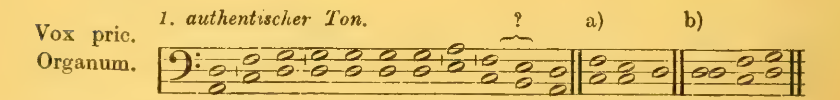
Te hu - mi - les fa-mu-li mo - du - lis ve-ne-ran-do pi - is
2. Se ju - be - as fla-gi-tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis

---

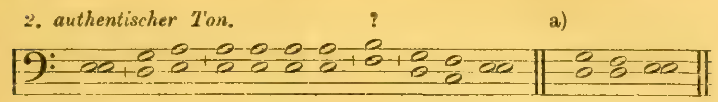
*) Gerbert S. 170: „Ergo quoniam praedicti limitis (sc. triti, subquarti deuteri) oppositione brevi diastemate coarctatur, et *nisi in tribus vel quatuor sonis organalis vox spatium habet*, idcirco secundum particularum positionem et *loca mutat;* vagantibus enim particulis, dum modo cantilena (die Hauptstimme) in sursum prodeat modo in ima deponatur, et nunc quaelibet particula positionem habeat circa superiores (also: Organum superius) aliquando circa graves (= Organum inferius) *semper vox organalis positionum finalitatem eo jure subsequitur, ut subtus tetrardum sonum*, in quem vel finalitas particulae pervenerit vel qui proximus ipsi finalitati suberit, nec ordiri levationem valeat, nec rite finalitatem deponere.“

(NB. Hier ist die Notwendigkeit der *Quinte* e h auf [*mo*]*du*[*lis*] nicht im Text erklärt; wir werden darauf zurückkommen.)

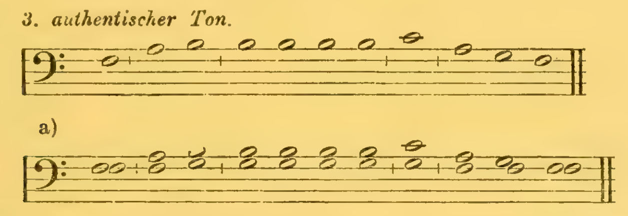
Die *starke Divergenz der beiden Arten der Motivierung des wechselnden Auseinandergehens und Zusammengehens der Stimmen*, nämlich derjenigen des Kölner und Pariser Traktats und anscheinend auch schon des Scotus Erigena (Stillstand auf der Untersekunde der Finalis) und derjenigen der *Musica enchiriadis* (Horror tritoni) ist höchst merkwürdig, da dieselbe nicht lediglich auf eine andere Formulierung hinausläuft, sondern *verschiedene Ergebnisse für den Satz* bedingt. Denn *vom Standpunkte der älteren Definitionen aus kann ein fortgesetztes Mitgehen in Quarten (auch bei den Schlußbildungen) überhaupt gar nicht in Frage kommen.* Auch sind nach der einen Bestimmung noch Quartenfortschreitungen möglich, wo sie nach der andern unzulässig sind. Da leider die wenigen Beispiele des Pariser Traktats nicht als Beleg zu brauchen sind, so wollen wir den Unterschied an Beispielen der *Musica enchiriadis* erläutern, welche das „Tu patris sempiternus es filius“ durch alle vier authentische Töne führt, um den *Einfluß des im Wege stehenden Tritonus* auf die Gestaltung der Organalstimme festzustellen.



Hier ist die bis zu Ende durchgeführte Quartenparallelität sogar mit dem Text der *Musica enchiriadis* selbst im Widerspruch, welche zwar ganz richtig besagt, daß zu *Anfang* die Quartenbegleitung möglich sei, weil die „absonia“ (d. h. die fehlerhafte Wirkung) des Tritonus (B—e) nicht zur Geltung kommt (da die *Vox principalis* die Stufe e überspringt); beim Schluß dagegen gehe aus demselben (oder vielmehr dem gegenteiligen) Grunde die Organalstimme *nicht* unter den Tetrardus (c) hinab. Sonach ist der Schluß zu ändern wie bei a). Nach der älteren Fassung der Lehre würde der Schluß ebenso lauten, es müßte aber auch das A zu Anfang wegfallen und vielmehr das Organum unisono mit dem Cantus beginnen (b); alles übrige entspricht beiden Definitionen.



Hier läßt uns der Text in einer wichtigen Frage im Stich, da er kein Wort über den *Tritonus* f—h verliert, sondern nur anmerkt, daß der Anfangs- und Schlußton notwendig der Unterquarte entbehre, weil das B (!) gegen das e dissonieren würde. Soll man zu dem h des Cantus fis nehmen? (b ist für den Deuterus ganz ausgeschlossen.) Freilich wissen wir auch nicht, was die ältere Praxis mit dem h angefangen hätte*); wohl aber wissen wir, daß nach der alten Lehre der *Schluß* wie bei a) lauten müßte — gewiß nicht zum Schaden der Wirkung!



Hier ist nach den Erläuterungen des Textes durch das fünfmalige h des Cantus *jedes Organum unmöglich* gemacht. Dem widerspricht zwar etwas eine Bemerkung Hucbald's, welcher für den Tritus die häufige Anwendung des b *(Synemmenon)* betont, welche hier alle Schwierigkeiten beseitigen würde; aber die Berufung auf das f—h ist besonders darum von Interesse für uns, weil sie unser Bedenken gegen das f—h in dem *Te humiles* (S. 39) bestätigt. Oder ist vielleicht im Deuterus für das Organum fis zulässig, im Tritus aber nicht? Das ist möglich, aber nirgend angemerkt. Nach der alten Lehre würde das Organum nicht unmöglich sein (a), da die fehlende Quarte auf die Terz verweisen würde (vgl. den Kölner Traktat, oben S. 20—21).

---

*) Spitta [a. a. O., S. 454], der die Fehlerhaftigkeit der Stelle erkannte, meint, daß das Organum entweder auf e bleiben oder nach g hinaufgehen müsse (Tetrardus superiorum); letzteres dürfte wohl das richtige sein, da von einem Quintabstande keine Rede sein kann. Vgl. freilich das obige Beispiel *Te humiles* (S. 39).

4. authentischer Ton.

Hier muß das Organum mit g beginnen, weil der Anfang mit d nicht zum zweiten Tone des Cantus f bringen könnte — fis scheint also hier nicht in Frage zu kommen, und ist wohl auch für den Deuterus nicht gemeint. Nach der ältern Fassung der Lehre, welche den Tritonus nicht bespricht, aber wohl im Auge hat, bei dem *deficientibus naturalibus spatiis*, würden Anfang und Schluß ebenso lauten.

Das problematische f h findet sich auch in dem Hauptbeispiele des ersten Buches der *Scholien zur Musica enchiriadis.* Bezüglich der in der Mehrzahl der Beispiele dieses Buches vorangestellten Dasiazeichen beachte man, daß *für die Oktavverdoppelungen nicht die Zeichen der höheren Oktave disponiert sind, sondern dieselben Zeichen wie in der Oktavlage der beiden Stimmen, welche die nur zweistimmige Form repräsentieren.* Dadurch löst sich wenigstens teilweise das Rätsel, wie HUCBALD in einer Oktave B, in der andern aber h, in der einen f, in der andern fis′ in der Skala der Dasiazeichen disponieren konnte. Die der ersten Tafel (S. 185) beigeschriebenen drei Buchstaben der sogenannten Notation des BOETIUS A H P*) für einen Ton (A) und seine Oktave (H) und Doppeloktave (P), beweisen diese Bedeutung zur Genüge.

---

*) Wenn HUCBALD auch der Verfasser der *Scholien zur Musica enchiriadis* ist, so muß er wahrscheinlich auch als der Urheber der lateinischen Buchstabennotierung angesehen werden; wenigstens sind seine Schriften die ältesten, in denen sich Spuren derselben finden. Wenn auch in der *Harmonica institutio*, deren Text auf dieselben nirgend Bezug nimmt, eine spätere Hinzufügung (zur Erläuterung der griechischen Noten, bei GERBERT S. 118) angenommen werden kann, ja muß (da die Wiederholung der Tonbuchstaben für die höhere Oktave schon eine offenbare Weiterentwicklung bedeutet, welche schwerlich in der älteren *Harmonica institutio* nachweisbar sein könnte, da sie in den *Scholien der Musica enchiriadis* noch fehlt), so kann davon aber für die *Musica enchiriadis* nicht die Rede sein, in deren XI. Kapitel zwar eine der bekannten diagrammatischen Spielereien in der Mitte der Zeichnung eine Skala:

A B C D E F G A B C D E F G A
t s t t s t t t s t t s t t

Die *Scholien* stellen nun aber auch ein *Quintenorganum*, und zwar als *ursprüngliches*, nicht durch Oktavverdoppelung sich sekundär ergebendes dem Quartenorganum gegenüber, ja voran, was

---

zeigt, welcher die *spätere* Bedeutung der Tonbuchstaben zugrunde liegt (die in ODO^s Dialog zuerst auftretende), die aber ebendeswegen sicher eine spätere Zutat, ein Ersatz für eine andere vermutlich mit Dasiazeichen ist; in demselben Kapitel ist aber ebendieselbe Skala ohne Markierung der Tonabstände von *oben nach unten verlaufend* gebraucht zur Demonstration einer durch die Oktave und Doppeloktave begleiteten Melodie (Tu patris sempiternus es filius), also in einem gänzlich abweichenden Sinne. Die *Scholien* dagegen bringen im Anfange des zweiten Teiles (GERBERT, S. 184—185) im Text eine Bezugnahme auf die Tonbuchstaben

A B C D E F G H I K L M N O P

Diapason remissum (A–H) Diapason intensum (H–P)

(„tamquam si ab H deponatur in A, vel ab H levetur in P") und gleich darauf die obenerwähnte erläuternde Beischrift des A H P zu drei übereinander gestellten gleichen Notierungen mit Dasiazeichen, am Schlusse des dritten Teiles aber (GERBERT, S. 209) folgende Zeichnung:

<table>
<tr><td colspan="4">A B C D E F G H I K L M N O P</td></tr>
<tr><td>t t s</td><td>t | t t s</td><td>t t s</td><td>t | t t s</td></tr>
<tr><td>Diatessaron</td><td>Diapente</td><td>Diatessaron</td><td>Diapente</td></tr>
</table>

also laut Ausweis der t und s im Sinne einer *Durtonleiter*, in engster Beziehung zum Text (A = ganze Saite, H deren Hälfte, P = ¼, D = ¾, E = ²/₃ usw.)

P H G F E D C B A

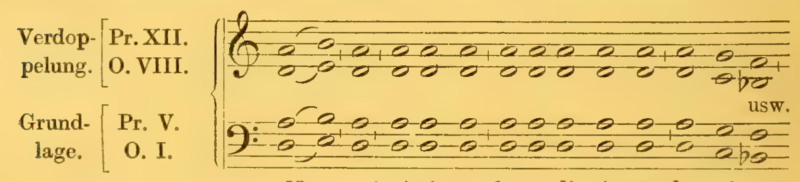
Z ———————————————————————

$^1/_4$ $^1/_2$ $^2/_3$ $^3/_4$ $^{64}/_{81}$ $^8/_9$

in welchem Sinne wir im zehnten und elften Jahrhundert die Buchstabenschrift vielfach finden (A = dem späteren C). Da diese Entwicklung ganz gegen Ende der Scholien steht, so ist es wohl möglich, daß dieselbe den ersten Anstoß zur Notierung mit diesen Buchstaben gegeben hat, und daß auch dieser Ruhmeskranz HUCBALD zuerkannt werden muß. Daß unter den von GERBERT unter HUCBALD^s Namen gebrachten kleinen Traktaten (Mensuren) sich mehrere befinden, welche diese „fränkische" Buchstabenschrift anwenden, kann nur in solcher Annahme bestärken.

Die ANONYMI I und II im ersten Bande des GERBERT'schen *Scriptores* gebrauchen dagegen die Buchstaben bereits in dem späteren (heutigen) Sinne, ANON. I von A—S (mit H I K L für das Tetrachord synemmenon), ANON. II von A—P für A—aa.

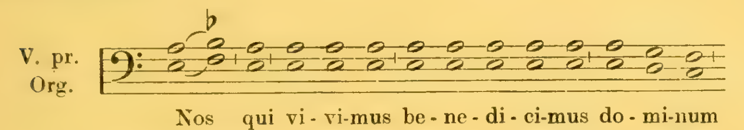
im Hauptwerk durchaus nicht geschieht, wie ich bereits bemerkte. Während dort die *Quintversetzung der Stimmen* nur zum Beweise übergestellt ist, daß in Quintabständen sich dieselben Intervallfolgen wiederholen, konstruieren die Scholien *vom Quintenorganum aus* die mehr als zweistimmigen Formen. Trotzdem ist es nicht unbedingt nötig, für die Scholien einen andern Verfasser anzunehmen, da es sehr wohl denkbar ist, daß *ein und derselbe Theoretiker sich immer mehr in das System der absoluten Parallelität der Stimmbewegungen als eigentliche Grundlage des Organums verrannte*, wobei er allmählich der Quinte immer größere Wichtigkeit beilegte, zumal nachdem er einmal sein Schema der gleichgebauten Tetrachorde aufgestellt hatte. Die Annahme eines selbständigen Quintenorganums ergibt sich mit Bestimmtheit aus den vorangestellten Dasiazeichen einiger Beispiele, z. B. bei Gerbert I. S. 187:



Nos qui vi-vi-mus be-ne-di-ci-mus do-mi-no

Das diesem vorausgehende Beispiel dagegen (S. 186) ordnet die Zeichen im Sinne eines Quartenorganums und bringt dabei gleich zu Anfang die *fragliche Quartenfolge* $\begin{matrix} a & h & a \\ e & f & e \end{matrix}$ (die Oberstimme ist Vox principalis im 1. Ton, auf d schließend) *ohne Erklärung*, wo unbedingt b statt h gesungen werden muß (nach der alten Tradition, dem zwar auf Guidos Terminologie fußenden, aber ohne Zweifel auch dem ältern Usus entsprechenden: „*una voce super* LA *semper canendum esse* FA“). Rätselhaft ist und bleibt nur, daß darüber kein Wort verloren und ohne Bedenken das Zeichen gebraucht wird, welches eigentlich nicht b, sondern h bedeutet. Es bleibt nur die Annahme übrig, daß dergleichen als selbstverständlich vorausgesetzt ist, und daß die Dasiazeichen trotz ihrer gleich zu erörternden Brauchbarkeit zur Erläuterung von *Mutationen* (Modulationen) doch eine praktische Verwendung als Notenzeichen in solchem Sinne nicht ohne Verwechslung zuließen.

Die Selbstverständlichkeit des b (synemmenon) ist zweifellos auch für die daran anschließenden Betrachtungen des wirklichen Quartenorganums mit seinen Einschränkungen der Parallelbewegung vorauszusetzen:



ex hoc nunc et us-que in se-cu - lum.

Wir sehen, daß von einem großen Fortschritte von dem ältern Organum zu dem der *Musica enchiriadis* nicht gesprochen werden kann, wenn man nicht in der starren Parallelität einen solchen sehen will. Das Interessanteste an den Scholien der *Musica enchiriadis* ist aber (GERBERT, *Script.* I. 175 ff.) eine Art *Solmisationsmethode mit Hilfe der Dasiazeichen*, die freilich *nur dem theoretischen Zwecke dient*, chromatische Töne zu definieren, welche in dem damaligen System nicht existieren. GUSTAV JACOBSTHAL hat derselben in seiner Schrift „*Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*“ (1897) wohl eine viel zu weitgehende Deutung gegeben, indem er annahm, es handele sich um eine Art Anleitung zum Modulieren (durch Mutation der Tetrachorde, wie in der spätern Solmisation durch Mutation der Hexachorde). Das lag wohl HUCBALD durchaus fern, wie schon daraus zur Genüge hervorgeht, daß er nicht zur Erklärung der Abweichungen seiner Quintenreihe von der herkömmlichen diatonischen mit b h dieses Hilfsmittel heranzog. Das Wesen der Tetrachorden-Mutation ist folgendes*): Die einzelnen Töne erhalten Namen, welche aus der *Rangstufe, die sie im Tetrachord der Finaltöne oder einer seiner Nachbildungen einnehmen* (I archoos [= protos], II deuteros, III tritos, IV tetrardos, wofür wir im folgenden ein-

*) Vgl. Handb. der MG. I, 1, 2. Aufl., S. 205 ff. den Nachweis des Zusammenhanges der Dasiazeichen HUCBALDs und der Memorierformeln *Noeane* usw. mit der antiken Solmisation *τε-τω-τη-τα* Auch die Martyrien der byzantinischen Notenschrift dienen demselben Zweck der Bewußthaltung der Lage der Halbtöne.

fach I, II, III, IV schreiben wollen) und dem Namen des Tetrachords zusammengesetzt sind (gravium [gra.], finalium [fin.], superiorum [sup.], excellentium [ex.]); *unter Aussprechung dieser Namen sollen die Töne selbst gesungen werden* (es ist also wirklich nur noch ein Schritt bis zur Solmisation mit Einzelsilben, welchen Schritt aber Hucbald nicht tut!), damit die Stellung jedes Tones im System jederzeit bewußt sei: im Falle eines Zweifels habe man sich nur zu erinnern, daß *in jedem Tetrachord der Deuteros zum Tritos im Halbtonabstand steht**). Denn „die *richtige Stellung der Halbtöne gibt den einzelnen Tönen ihre spezielle Bedeutung* . . . Wird der Abstand eines Tones vom vorhergehenden falsch bemessen, so erhält er sogleich einen andern Sinn und stört die angefangene Ordnung“**). „Das kann so geschehen, daß ein nicht richtig intonierter Ton die Tonart nicht verändert, sondern nur falsch erscheint oder aber so, daß er sich einer neuen Ordnung einfügt, d. h. eine *Transposition* bewirkt“***).

Ähnlich zu Anfang der Scholien, wo drei Arten der „Absonia“ aufgezählt werden †), nämlich:

---

*) Gerbert I. S. 154: „Non parum enim ad investigationem hanc proficit, dum singulorum ipsorum per vicinos sonos *graeca* suo ordine *modulantur vocabula* hoc modo: archoos (f., gr., sup., exc.), deuteros (f., gr., sup., exc.), tritos (f., gr., sup., exc.), tetrardos (f., gr., sup., exc.). Sic itaque sonus quisque *dum suo semetipsum nomine canit,* facile in canendo sentitur, quis ille vel ille sit.“

**) Gerbert I. S. 175: „Semitonia . . . suo loco posita et suam sonis proprietatem tribuunt . . . at si falso metiatur sonus a sono, in aliam mox qualitatem migrat, coeptumque transvertit ordinem.“

***) Gerbert I. S. 212: „Atque idcirco dum in alieno loco quid sumitur, aut tropi qualitatem retinens *discrepat* ab eo quod praecedit, dum sui ordinis positionem non invenit; aut alieno cedens ordini tropi qualitatem transpositione convertit.“

†) Gerbert I. S. 173—174: „[Fit haec absonia in phthongis] si aut ignavius pronuntientur, aut acutius, quam oportet. Quod vitium in quibuslibet musicis instrumentis nequit fieri: eo quod, dispositio semel phthongorum ordine, vox sua sonis singulis manet. Alia fit dissonantia, *quando sonus a sono falso* metitur id est *alius pro alio.* Tertia dissonantia fit, quando *sonus non respondet sono, quoto loco oportet.* Et haec duo *vitia* ex eadem quidem causa nascuntur; sed in hoc differunt, quod illud *in eadem fit neuma* hoc vero *in praecinendo et respondendo.*“

1) „wenn die *Intonation* zu hoch oder zu tief ausfällt, wodurch die ganze Melodie leidet, was bei Instrumenten mit fest eingestimmten Tönen nicht vorkommen kann.

2) wenn ein Tonabstand falsch bemessen wird, so daß ein *anderes Intervall* entsteht als das der Reihe nach gehörige.

3) wenn ein *Zusammenklang* nicht das richtige Intervall hat."

Die zweite Art der Absonia, *die Ersetzung eines Ganztonintervalls durch einen Halbtonintervall oder umgekehrt* innerhalb einer Melodiephrase, welche notwendig eine *Transposition* bewirkt, findet z. B. statt, wenn statt c d e f g gesungen wird c d es f g, was HUCBALD ausdrückt durch die *Mutationsbestimmung*, daß auf den Archoos finalium (d) direkt der Tritus finalium folgt, welcher letztere in dieser Art von Bezeichnung (d. h. nur bei Anwendung der Dasiazeichen für solche theoretische Zwecke) stets als *oberer Grenzton des Halbtonintervalls* gilt:

IVgr. I fin.
(= II) III IV I sup.

Die Folge I III bedeutet also die Heranrückung der zweiten Stufe um einen halben Ton, sodaß statt e vielmehr es in die Reihe eintritt; der Rückgang durch dieselben fünf Töne (g f es d c) erscheint dann vollkommen in der Bezeichnungsweise einer Protusmelodie: I sup. IV III II I fin., sodaß nunmehr die Dasiazeichen gänzlich ihre sonstige Tonhöhenbedeutung verlieren und eine neue verschobene erhalten (Archoos finalium ist nicht mehr d, sondern c).

Andere solche *Mutationen*, welche die Scholien der *Musica enchiriadis* darlegen, sind:

2) c d e fis g statt: c d e f g = IVgr. I II fin.
(= I) II III fin.

rückwärts: III II I fin. IV IIIgr., mit e als archoos finalium.

3) a g fis e d statt: a g f e d = I sup. IV
(= III) II I IVgr.

rückwärts: IVgr. I II III IVfin., mit e als archoos finalium.

4) a g f es d statt: a g f e d = I sup. IV III
(= IV) III II fin..

rückwärts: II III IV fin. I II sup., mit c als archoos finalium.

Es ist das Verdienst Gustav Jacobsthal[s], das durch Fehler in Gerbert[s] Abdruck erschwerte Verständnis dieser Umdeutungen erstmalig erschlossen zu haben (a. a. O.); *doch stehen dieselben durchaus außerhalb der Theorie des Organum und werden nicht einmal benutzt, um die Einführung des B gravium oder fis' excellentium in die Quintenreihe zu begründen,* was sehr wohl möglich gewesen wäre; auch die Einführung des mittleren b statt h in früher besprochenen Fällen hätte leicht ganz in der Weise des späteren ,FA statt MI' als Folge I III sup. definiert werden können, was aber nicht geschehen ist. Wir haben daher Ursache, gegenüber den weitgehenden Folgerungen, welche G. Jacobsthal aus der Besprechung solcher „Absonien" gezogen hat, sehr vorsichtig und skeptisch zu sein. *Es ist ohne Zwang möglich und daher geboten, die sämtlichen besprochenen Absonien* Hucbald[s] *einfach als „falsche Intonation", als „Fehler"* zu verstehen, deren Wesen klargestellt wird. Das gilt auch für die dritte Art der Absonia, welche entsteht, wenn man einer Vox principalis eine Organalstimme in anderem Abstande als dem der Oktave (Verdoppelung) oder aber der Oberquinte (Quintenorganum) oder Unterquarte (Quartenorganum) gegenüberstellt (diese dritte Absonie ist von Jacobsthal gänzlich mißdeutet worden.) Der Terminus „abson" kommt übrigens auch schon im Pariser Traktat vor aber nur für einen *nicht existierenden Ton,* nämlich für die Unterquarte des Deuterus gravium, ein E, das jenseits der Grenze des Tonsystems liegt und deshalb „abson" ist*).

Der Widerspruch der rein theoretischen Tonreihe der Dasiazeichen gegen die Anforderungen der Praxis, welche doch vor allem *Übereinstimmung der Töne im Oktavabstand* braucht, während Hucbald seine Reihe auf eine fortgesetzte Quintenfolge zuschnitt, erledigt sich mittels der schon erwähnten *Exemption der Oktave*

---

*) Coussemaker, *Scr.* II. 75: „Etenim si quartus sub (deutero gravium) sonus organum ei respondeat, transgresso naturali termino absonum fiet."

aus der Reihe der eigentlichen Intervalle: „Während beim einfachen Gesange und in der Reihenfolge der Töne nicht die achte, sondern die neunte Stufe einen Ton gleicher Funktion (gleicher Stellung im Tetrachord, also gleicher Rangzahl I, I; II, II) aufweist, so sind dagegen im mehrstimmigen Gesange im Abstande nicht nur der Oktave, sondern auch der Doppeloktave durch eine wunderbare Wandlung Töne gleicher Ordnung zu finden"*).

Wir haben uns etwas ausführlich mit der Beschaffenheit des Organum im 9.—10. Jahrhundert beschäftigt, weil es galt, die Meinung zu widerlegen, daß die Theorie der *Musica enchiriadis* gegenüber derjenigen der Zeit HUCBALDs so wesentlich fortentwickelt sei, daß es unzulässig scheine, HUCBALD selbst für den Verfasser der *Musica enchiriadis* zu halten. Ich denke, daß mir diese Widerlegung gelungen ist. Die ausführlichere Bekanntschaft mit der älteren Lehre wird uns aber für das Verständnis der weiteren Entwicklung derselben sehr zustatten kommen.

Auf den Versuch, *das Organum nicht als ein gleichzeitiges Singen mehrerer Stimmen, sondern vielmehr als eine Art Wechselgesang, als eine Vorstufe der Fugenkomposition zu deuten,* gehe ich nicht ein. Wenn schon die älteren Autoren**) sich unzweideutig genug darüber aussprachen, daß es sich um wirkliche *Zusammenklänge*

---

*) GERBERT I. 164: „Attendenda quoque in hoc mira ratio ut quamvis absolute canendo vel in ordine sonos rimando idem inveniuntur noni ad nonos non octavi ad octavos: in symphonia tamen non modo diapason, quae octava incedit regione sed et bisdiapason mutatione mirabili octavi et octavi idem sunt."

**) Vgl. besonders auch noch die Bemühungen REGINOs (GERBERT I. 237) unzweideutig auszudrücken, daß er mit ‚consonantia' Zusammenklänge meint: „Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Aliter: consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Et contra dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda percussio... Quotiens enim duae chordae intenduntur et una ex his gravius altera acutius resonat, *simulque pulsae* reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi conjunctae coalescunt, tunc fit ea, quae dicitur consonantia. Cum vero simul pulsis sibi quisque contraire nititur nec permiscent ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est quae dicitur dissonantia."

handelt, so läßt die fernere Entwicklung der Lehre vollends darüber keinen Zweifel. Die Möglichkeit der Entstehung einer Idee wie derjenigen Oskar Pauls (in den Wiener Rezensionen 1865, Nr. 25, und in seiner „Geschichte des Klaviers" S. 234) erklärt sich durch das Vorkommen von Ausdrücken wie *praecinere* und *respondere*, *subsequi*, *responsio* usw. in der Terminologie, da es sich ja beim Organum immer um eine *vorher fertige* Melodie handelt, einen ‚Cantus prius factus', wie später die Mensuralkomponisten sagen, dessen Gange die hinzugefügte Begleitstimme sich anschließt, *folgt*. In solchem Sinne ist tatsächlich die Prinzipalstimme eine *vorangehende*, welcher die Organalstimme *nachgeht*.

---

3. KAPITEL.

ODDO VON CLUGNY. BERNO VON REICHENAU. HERMANNUS CONTRACTUS.

Unsere Zeit ist groß darin, Männern, denen die Tradition besondere Verdienste zuschreibt, dieselben vermittels einer manchmal allzukühn operierenden historischen Kritik abzusprechen. So ist HUCBALD durch die Arbeit HANS MÜLLERs zu einem unbedeutenden musikbeflissenen Mönche zusammengeschrumpft, dessen Hauptleistung wohl schließlich in einigen Hymnenkompositionen zu Ehren des Klosterheiligen (St. Amand) und einem Gedichte zum Preise der Glatzen an die Adresse Karls des Kahlen bestanden hätte. Wie irrig aber die Annahme ist, daß interne Gründe verböten, dem Verfasser der *Harmonica institutio* auch die *Musica enchiriadis* und schließlich sogar die *Scholien* zu letzterer zuzuschreiben, hat uns eine nähere Prüfung des Inhaltes beider Schriften belehrt. Daß aber HUCBALD *keineswegs so unbeachtet geblieben ist*, wie man nach MÜLLERS Darstellung annehmen müßte, beweist der Umstand, daß BERNO VON REICHENAU, der über ein Jahrhundert nach HUCBALD lebte, *es nicht verschmäht hat*, *denselben in großem Maßstabe auszuschreiben*, und zwar nicht die *Musica enchiriadis*, sondern die so gering geachtete *Harmonica institutio*, was freilich weder HANS MÜLLER noch auch der spezielle Apologet der Verdienste der Reichenauer Schule, WILHELM BRAMBACH bemerkt haben *). Dieser Umstand fällt aber schwerer ins Gewicht als die Seltenheit

*) JACOBSTHAL allein sieht eine Anleihe BERNOs bei HUCBALD (a. a. O. S. 183), doch ohne den Grad der Unselbständigkeit BERNOs zu erkennen.

der Manuskripte der *Institutio harmonica* *). Es scheint fast, als komme nun an Berno die Reihe, kleiner zu werden; Brambach

---

*) Es ist wohl der Mühe wert, die Stellen des *Prologus in Tonarium* Bernos (Gerbert II. 62 ff.), welche Hucbald entlehnt sind, mit den betreffenden Partien der *Institutio harmonica* zu konfrontieren:

(Über die Intervalle):

Hucbald, *De harmonica institutione.* (Gerbert I. 105a):	Berno, *Prologus in tonarium.* (Gerbert II. 64a):
„*Primus* modus est, cum sibi *duae voces brevissimi spatii* divisione cohaerent, adeo, ut vix discrimen sentiatur inter eas, ut in antiphona,Missus est Gabriel' ad id loci ,Mariam' item ,Virginem'.	„*Primus* modus est in *brevissimo duarum vocum spatio* et fit in semitonio ut hoc liquet exemplo in gravitate et acumine in illa antiph. ,Missus est Gabriel' ad id loci ,Mariam' item ,Virginem'.
Secundus jam perceptibilioris est, ut in hoc ,Missus est' item ad ,Mariam Virginem' item ,Angelus'.	*Secundus jam perceptibilioris est intervalli* et fit in tono ut in hac antiph. ,Missus est'.
Tertius adhuc parvo deductiori ut in hoc: ,Missus est Gabriel ad Mariam Virginem'.	*Tertius adhuc parvo deductior* hoc est in tono et semitonio ut in hac ant. ,Missus est Gabriel ad Mariam virginem'.
Quartus hoc quoque protensior: ut in hac antiphona: ,Beati qui ambulant'.	*Quartus hoc quoque protensior* qui fit in duobus tonis ut in hac ,Beati qui ambulant'.
Quintus adhuc spatiosior: ut in hoc ,Ne timeas Maria' et ,In illa die fluent'.	*Quintus adhuc spatiosior* id est duobus tonis et semitonio ut in hoc: ,Ne timeas Maria' item ant. ,In illa die fluent'.
Sextus nihilominus amplior: ut in hoc responso: ,Iam corpus ejus'.,Cujus pater feminam' item R., Isti sunt dies, quos observare debetis temporibus'.	*Sextus nihilominus amplior* id est tribus tonis continuis ut in hoc R. ,Iam corpus ejus'. ,Cujus pater feminam'.
Septimus hos quoque spatio proprio supervadit, ut in hac antiphona: ,Beata Agnes in medio flammarum minas'.	*Septimus hos quoque spatio supervadit* constans tribus tonis et semitonio ut haec ant. ,Beata Agnes in medio minas'.
Octavum vero in hoc reperies: ,Tu vir Symphoriane suspende in tormentis'.	*Octavam* ac si rarius in quatuor tonis non tamen plenis reperies ut in hoc R. ,Tu vir Symphoriane suspende in tormenta... (folgt eine Verbesserung der Erklärung).

selbst hat bereits durch Konstatierung einer Anzahl von Interpolationen und Nachweis der Herkunft anderer Partien in BERNO[8]

(HUCBALD):

Nonus prolixiori super omnes tensus spatio metam hujusmodi divisionum sortitur: nam nec amplius isto, nec strictius primo umquam vocum reperies divisionem. Et est ipse in hac antiphona ‚Ad te levavi animam meam. Deus meus in te'. R. ‚Inter natos mulierum non'.

Ultra hunc enim novissimum divisionis, si quas adhuc amplius distantiae continentes voces quaesieris, nec in aliquo id rationabili cantu reperies, nec possibilitas humani appulsus hic accommoda erit: ut in tam longe distantibus vocibus uno quasi ictu tam facile e summo ad infima reflectatur, quin potius pene in *novam permutatio erit vocem.*

Consonantia... non aliter constabit, nisi duo *altrinsecus* editi soni in unam simul modulationem conveniant, ut fit, *cum virilis et puerilis vox pariter sonuerit;* vel etiam in eo, quod consuete *organizationem* vocant

(BERNO):

Nonus prolixiori super omnes spatio tensus metam hujusmodi *divisionum sortitur;* nam nec ampliorem isto nec strictiorem primo ullam musicarum vocum reperies divisionem; constat enim quatuor sonis et semitonio et habet exemplum in hac ant. ‚Ad te levavi animam meam Deus meus', item R. ‚Inter natos mulierum non', item R. ‚Haec est virgo'. ‚Introivit'. Item in acumine ant.‚Iste cognovit' in hoc loco ‚et inventus est in'.

Ultra hunc enim novissimum modum si quas voces inter se subalterna percussione distantes quaesieris donec ad diapason consonantiam pervenias ubi magis est *nova permutatio vocis* quam progressio modi amplioris: quia nec ipsa humani appulsus possibilitas admittit ut intervallum tam longe inter se distantibus aliquis aptus reddatur sonus.

Et tunc consonantiae fiunt quando *altrinsecus virilis ac puerilis vox pariter sonuerit:* vel potius eo cantandi genere quod consuete dicitur *organizare.* In reliquis vero non sunt consonantiae sed intervalla et quaedam vocum discrimina.

(Kirchentöne):

(S. 119): „Illud nihil (?) attendendum, quod synemmenon tetrachordo summoto, *quinta semper loca his quatuor superiora* quadam sibi connexionis unione junguntur, adeo, *ut pleraque etiam in eis quasi regulariter mela inveniantur desinere,* nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire, et sub eodem modo vel tropo recte decurrere.

(S. 74b): ‚Notandum vero est, quod *quinto semper loco superioribus cum inferioribus finalibus* quaedem talis concordia est, *ut aliqua mela in eis quasi regulariter inveniantur finire...*

Schriften das Maß der Verdienste desselben stark reduziert*). Über die Theorie des Organum bringt BERNO außer dem Plagiat aus der *Institutio harmonica* HUCBALDs kein Wort.

(HUCBALD):

Hac ergo socialitate continentur lichanos hypaton cum mese; hypate meson cum paramese; parypate meson cum trite diezeugmenon; lichanos meson cum paranete diezeugmenon, quae quinto scilicet loco singulae a se disparantur. *Cum inferioribus quoque quartis*, et in quibusdam quintis, *parem* quodammodo obtinent *habitudinem*, quamvis non fini, sed initiis deputentur. . . . .

Et omnis omnino tonus a finali suo *nec supra quintum superiorem*, nec infra quintum inferiorem umquam ordiendi facultatem habebit, *sed intra eas novem voces, vel aliquando octo* partim principales, partim laterales, fines vel initia *cohibebunt*.

(BERNO):

Hoc ergo socialitatis foedus obtinet lichanos hypaton cum mese, hypate meson cum paramese, parypate meson cum trite diezeugmenon, lichanos meson cum paranete diezeugmenon.

Cum inferioribus quoque quartis et in quibusdam quintis, *parem habitudinem* habent, quamvis hoc magis ad initia illorum quae ad finem pertinere soleat (folgt ein *selbständiger* Hinweis auf die *Transposition der Modi in die Oberquarte*).

(S. 74a): Et haec est eorum regula ad quodlibet melum inchoandum *ut nec supra quintum* superiorem, nec infra quintum inferiorem locum aliquando incipiant, sed *inter eas octo voces vel aliquando novem* initia sua *cohibeant*.

(Musikalische Töne):

(HUCBALD) (S. 107b): Sonos, quibus per quaedam veluti elementa ad Musicam prisci aestimaverunt ingrediendum, graeco nomine *phthongos* voluerunt appellare, *id est, non qualescumque sonos*. . . sed eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta jecerunt. Unde et elementa vel phthongos eosdem nuncupaverunt, quod scilicet, *quemadmodum litterarum elementis sermonum cuncta multiplicitas* coarctatur et quidquid dici potest, per eas *digeritur*;. . . dicti autem phthongi *a similitudine loquendi* . . .

(BERNO) (S. 63): Verum quia omnis cantilena *non quibuscunque vocibus* sed certis et determinatis sonis, quos Graeci *phthongos* quasi *a similitudine loquendi* vocant, ordinabiliter contexitur, ut. . .

quemadmodum litterarum elementis omnis sermonum series digeritur . . .

Wem diese Konfrontation noch nicht genügt, der wird noch kleinere Anlehnungen in Menge finden, z. B. HUCBALD S. 104a, 3. Absatz. und BERNO S. 63a, 3. Absatz, ferner HUCBALD 116a und BERNO 72a usw.

*) GERBERT II. S. 67b—69a, 70a—71b = ANON. I, GERBERT (I. 353 u. 337).

Ein ähnliches Schicksal wie HUCBALD ist dem durch das ganze spätere Mittelalter viel genannten gelehrten Abte ODDO VON CLUGNY (gest. 943) zuteil geworden. Nach JACOBSTHAL (*Die chromatische Alteration*, 1897, S. 228) wird „heute wohl von niemand mehr bezweifelt, daß *nicht* ODDO VON CLUGNY der Verfasser des *Dialogus de Musica* (GERBERT I, 152 ff.) ist. Wer es aber ist, welcher ODDO, oder ob überhaupt ein ODDO, steht keineswegs fest“. Ähnlich zweifeln HANS MÜLLER (a. a. O.) und BRAMBACH (*Die Musikliteratur des Mittelalters*, 1883, S. 13), ob überhaupt der heilige ODDO mit den von GERBERT unter seinem Namen veröffentlichten Schriften etwas zu tun hat.

Die Anfechtung der Echtheit des *Dialogus* (der in der Schlußschrift in der von GERBERT verglichenen Admontenser Handschrift als *Musica enchiridionis* bezeichnet ist) stützt sich mit Recht darauf, daß im Text selbst der Domnus ODDO als Autorität zitiert wird*). Allein dieses Zeugnis beweist dann doch mit demselben Gewichte die Echtheit des *Prooemium tonarii* (GERBERT I, 248 f.) und des leider noch immer unveröffentlichten *Tonarius* selbst, da sich die Richtigstellung der Tonart der Antiphone *O beatum pontificem* tatsächlich in diesem Werke findet**). Daß der Verfasser ein Würdenträger ist, geht wohl zur Genüge aus der imperativen Form der ganzen Abfassung hervor (vgl. den Anfang, nach welchem es sogar scheint, als habe ODDO den *Tonarius* nur schreiben lassen [*scribere procuravi*], d. h. diktiert, ferner Z. 8 des *Admoneo autem omnes cantores* usw., S. 248 b die Entrüstung über die Arroganz einzelner Sänger, vor allem aber das *praecipio* S. 249 a, Z. 10). Die dem XI. Jahrhundert angehörige Handschrift von Monte Casino, eine große Sammlung von musiktheoretischen Traktaten,

---

*) GERBERT I. 256: „ut haec antiphona: ‚O beatum pontificem!‘ quae cum in principio et fine secundi modi esset, propter illius tantum vocis elevationem, ubi dicitur: ‚o Martine dulcedo‘ in primo tono a Domno Oddone curiosissime est emendata.“

**) GERBERT I. 249a: „Nullus denique putet, quod omnes antiphonae in suo principio se conveniant cum initio psalmi; majorem autem partem antiphonarum in fine volunt sibi incipere psalmum, sicut antiphona: ‚O beatum pontificem‘, quam multi faciunt de secundo tono; *sed fallunt, cum sit de primo et de septima differentia.*“

bestätigt noch ausdrücklich die Autorschaft ODDOs in der Spezialüberschrift*) des 90. Kapitels.

Demnach haben wir also ebenfalls den Abt ODDO VON CLUGNY (für irgendeinen andern Abt ODDO, der doch in dieselbe Zeit gesetzt werden müßte, fehlt uns jeder Anhalt) als den Verfasser der bruchstückweise zwischen die einzelnen Abteilungen des *Tonarius* eingeschalteten, durch ihre Terminologie höchst merkwürdigen Abhandlung über die Kirchentöne anzusehen. In dieser erscheinen die einzelnen Kirchentöne mit folgender Charakteristik:

I. Ton: *Dorius*, Authentus protus. Vox odax. Metrum: Lichanos hypaton.
Organum anoton. Saite (Chorda): Scembs. Schema D. (Umfang: III—VIII [IX].

II. Ton: *Hypoiastius*, Plagis proti. Vox odax. Metrum: Lichanos hypaton.
Organum ysaton. Saite: Scembs. Schema D. (Umfang: I—VI).

III. Ton: *Aeolius semitonius*, Authentus deuterus. Vox jubilo. Metrum: Hypate meson.
Organum chamilon. Saite: Caphe. Schema E. (Umfang: IV—XI).

IV. Ton: *Cantus* (?), Plagis deuteri. Vox jubilo. Metrum: Hypate meson.
Organum salpion. Saite: Caemar. Schema E. (Umfang: III—VII).

V. Ton: *Parmenus*, Authentus tritus. Vox excelsa. Metrum: Parhypate meson.
Organum cuphos. Saite: Asel. Schema F. (VI—XI).

VI. Ton: *Epyniceus semitonius*, Plagis triti. Vox excelsa. Metrum: Parhypate meson.
Organum bubos. Saite: Neth. Schema F. (Umfang: III—VIII).

---

*) „Item Tonora per ordinem cum suis differentiis, quos habemus honorifice emendatos et patefactos a Domno Oddone religioso Abbate, qui fuit peritus in arte musica.“

VII. Ton: *Adonta*, Authentus tetrardus. Vox stridens. Metrum: Lichanos meson.
Organum strigon. Saite: Suggesse. Schema G. (Umfang: VII—XII)

VIII. Ton: *Theticon*, Plagis tetrardi. Vox stridens. Metrum: Lichanos meson.
Organum fonicon. Saite: Neth. Schema G. (Umfang: VI—XI).

Über die seltsamen, zumeist griechischen Namen der Töne (von denen nur der *Dorius* auffällt) wollen wir nicht vergebens grübeln, auch nicht über die verschiedenen Charakteristiken des *Organum*,*) von welchem Worte wir nicht einmal ahnen können, was es hier bedeuten soll. Das ‚Vox' könnte den Charakter der Tonhöhenlage anzeigen, *ὀδάξ* würde ‚bissig' heißen, *jubilo* wohl jubelnd, *excelsus* hoch, *stridens* zischend [sehr hoch!]. Das „Metrum" bestimmt die Finalis nach ihrer Lage im *Systema teleion*, das „Schema" verrät uns den *neuen Namen des Tones in dem Systeme* Oddos. Woher die barbarischen Namen *Scembs*, *Caphe* usw. rühren, ist gänzlich dunkel. Die Bestimmungen des Umfangs der Töne disponieren ein System, das von A bis e′ reicht und verraten noch einige weitere barbarische Tonnamen, doch offenbar mit einigen Verwechselungen, die auch schon bei der Bestimmung der Finaltöne eine Rolle zu spielen scheinen:

(A)	(H)	(c)	(d)	(e)	(f)
I. Buc	II. ? ?	III. Re	IV. Scembs	V. Caemar	VI. Neth
(g)	(a)	(h)	(c′)	(d′)	(e′)
VII. Uciche	VIII. Asel	IX. Caphe	X. ? ?	XI. Suggesse	VII. Nar.

Zum ersten Male begegnen uns hier die *lateinischen Tonbuchstaben in dem späteren Sinne*, nämlich D E F G für die vier Finales, und wir werden deshalb gut tun, daran festzuhalten, daß Oddo *es gewesen ist, welcher die Verschiebung der Tonhöhenbedeutung derselben veranlaßt hat.*

Schwerlich stellt sich aber in dieser merkwürdigen Charakteristik der Kirchentöne Oddos eigenes System vollständig vor; vielmehr möchte ich vermuten, daß uns der gelehrte Abt damit

*) Vergl. Register Anm. zu Oddo.

nur ein Stück frühen Mittelalters konserviert hat, Überbleibsel älterer, vielleicht hinter Flaccus Alcuin zurückreichender Fassungen (die Ausdrücke chamilon, anoton, ysaton, cuphos weisen auf die byzantinische Musiklehre hin), in den barbarischen Tonnamen vielleicht gar Erinnerungen an alte gallische Tonbezeichnungen. Die enge Begrenzung des Tonsystems deutet entschieden auf ein hohes Alter des Traktats, obgleich ja Aribo Scholasticus noch im elften Jahrhundert gar an einer und derselben Sexte (C—a) die Proprietates aller acht Töne demonstriert.

Der *Dialogus* ist zwar augenscheinlich nicht von Oddo selbst verfaßt, gehört aber schon darum in den Kreis der oddonisch zu nennenden Arbeiten, weil er die, wie wir sahen, bei Oddo zuerst nachweisbare *neue Ordnung der Tonbuchstaben* anwendet, und zwar nicht mehr nur in der Weise, wie die Tonbuchstaben der ältern Ordnung sich in der *Musica enchiriadis* vorfinden, zur Bezeichnung bestimmter Punkte des Monochords, sondern als wirkliche Tonschrift, vermittels deren eine Melodie sofort ablesbar fixiert werden kann. Der Verfasser, von welchem Gerbert ohne jeden Grund annimmt, daß er Oddo geheißen habe (die Überschriften in den Codices bezeichnen den Domnus Oddo [Wien], Domnus Oddo Abbas [St. Emmeran], ja direkt Domnus Otto Abbas primus Cluniacensis coenobii [Admont] als Verfasser und vielleicht nicht mit Unrecht, weil die *geistige* Urheberschaft der in denselben niedergelegten Reformen höchstwahrscheinlich wirklich Oddo von Clugny zukommt), ist nicht wenig stolz darauf, daß er durch seine Methode die überraschendsten Erfolge in der Einübung neuer Gesänge nur durch die Notierung (ohne Vorsingen) erzielt habe. Das im Dialog disponierte System ist:

$$\Gamma\ A\ B\ C\ D\ E\ F\ G\ a\ b\ \natural\ c\ d\ e\ f\ g\ \genfrac{}{}{0pt}{}{a}{a}$$

also zum ersten Male mit Anwendung *kleiner und großer Buchstaben* zur Unterscheidung der *gleichbenannten* Oktavtöne und Anfügung des *Γ* für das tiefste G und Verdoppelung des a für den höchsten Ton. Das von Gerbert mit abgedruckte Monochorddiagramm *Monochordum Guidonis* (Umfang bis $\left.\genfrac{}{}{0pt}{}{a\ b\ \natural\ c\ d}{a\ b\ \natural\ c\ d}\right)$ ist natürlich späteren Ursprungs, und auch das *Monochordum Enchiriadis*

Oddonis mit HUCBALD'schen Dasiazeichen und HUCBALDs Tetrachordordnung inklusive der beiden Residui ist wohl auch schwerlich ursprünglich in die Arbeit gehörig, wenigstens bietet der Text dafür keinerlei Anhalt.

Von griechischen Namen für die Kirchentöne findet sich in dem Dialogus keine Spur, auch ist der Umfang derselben wesentlich gegen den Traktat im Tonarius erweitert, nämlich:

I) C—d. II) *Γ*—♮. III) D—e. IV) A—c. V) E—f. VI) C—d. VII) F—$\frac{a}{a}$. VIII) C—e.

Besondere Wichtigkeit legt der Dialogus ODDOs (S. 254) der Doppelgestalt des neunten Tones bei, als ♭ *(nona prima)* und ♮ *(nona secunda);* beide stehen zueinander weder im Verhältnis des Ganztones noch des Halbtones, sondern teilen nur den Abstand des achten vom zehnten Tone verschieden, nämlich:

a b c und a ♮ c
$\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$

Obgleich von den Griechen und selbst von BOETIUS im Dialogus nicht die Rede ist, auch die Tonnamen des *Systema teleion* gänzlich fallen gelassen sind (!), so ist doch die Nachwirkung des antiken Systems gerade in der Aufnahme des b neben ♮ deutlich genug zu spüren. Darin aber, daß selbst der Name *Synemmenon* vermieden ist, spricht sich eine *bewußte Abwerfung der lästigen Ketten der alten Theorie* aus. Selbst die doch kirchlichen Namen Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus mit ihrer Spaltung in *authentus* und *plaga* werden halb und halb für antiquiert erklärt zugunsten der einfachen Numerierung: 1. und 2., 3. u. 4., 5. u. 6., 7. u. 8. Ton (S. 259a). Eine wichtige Bemerkung macht der Verfasser des Dialogs bezüglich der Transposition der Kirchentöne (GERBERT, S. 262)*):

„Denn es ist uns wohlbekannt, daß die Modi sich nicht, wie beschränktere Tonlehrer (stultissimi cantores) meinen, der (absoluten) Tonhöhe nach voneinander unterscheiden; denn nichts

*) „Non enim, ut stultissimi cantores putant, gravitate vel acumine unum modum ab alio discrepare scimus. Nihil enim impedit, quemcumque volueris modum si acute vel graviter decantaveris: sed tonorum et semitoniorum quibus et aliae consonantiae fiant, diversa positio diversos ab invicem ac differentes modos constituunt."

hindert, jeden beliebigen Modus hoch oder tief zu singen; einzig und allein die verschiedene Ordnung der Ganztöne und Halbtöne, von welcher auch die übrigen Intervalle abhängen, bedingt die Unterschiede und Eigentümlichkeiten der einzelnen Modi.“

Ähnlich besagt die in den Kreis HUCBALDs gehörige *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (GERBERT I, S. 227)*): „Wie aber die Psalmen und alle anderen Melodien je nach der Festzeit und je nach der kleinern oder größern Anzahl der Sänger höher oder tiefer gesungen werden müssen, so ist auch keineswegs geboten, den für eine bestimmte Festzeit vorgeschriebenen Gesang immer in einerlei Tonlage zu singen, sondern man wird z. B. die frohe Morgenstimmung durch höhere Intonation der Laudes von der stillen Sammlung der Vigilien unterscheiden.“

Diese beiden Zeugnisse besagen zur Genüge, daß in dem letzten Jahrhundert vor Fixierung der Gesänge in einer Notierung auf Linien die Kirchentöne durchaus nicht in einer fest bestimmten Tonlage gesungen wurden, daß vielmehr die Aufweisung derselben sowohl an dem diatonischen *Systema teleion* der Griechen als an dem gleichfalls diatonischen der neuen lateinischen Buchstabennotierung nur dem innerlichen Bau derselben, nicht aber ihrer absoluten Tonhöhenlage gilt. Doch wird allerdings sich *allmählich* durch diese Ordnung der Töne übereinander der Begriff der verschiedenen Höhenlage gebildet haben, wie gelegentliche Andeutungen über die erreichte Grenze des menschlichen Stimmorgans beweisen. Der oddonische Dialog scheint es aber noch für sinnlos zu halten, daß man Gesänge im siebenten Tone mit ♭ notiert, da dieselben dann doch durchaus im ersten Tone stehen, für welchen bereits die besondere Notierung von D—d vorgesehen ist (GERBERT I, S. 262). Von solchem Standpunkte aus wird auch verständlich, weshalb HUCBALD (in der *Musica enchiriadis*) nichts Besonderes darin findet, daß seine Dasiazeichen durch die Mutation eine veränderte Tonhöhenbedeutung erhalten (vgl. oben S. 47).

*) „Praeterea quemadmodum psalmi vel alia quaelibet melodia ad rationem causae vel temporis pro paucitate vero seu multitudine cantorum celsius vel humilius canendi sunt. Nec enim indifferenti altitudinis modo cantum cujusque temporis modulari oportet verbi gratia matutina laetitia elatiore canore celebranda quam nocturna synaxis.“

Eine dritte oddonische Schrift, welche in einer Leipziger Handschrift unter den Namen Bernos von Reichenau steht, dem sie keinesfalls angehört, von Gerbert aber (I. 265 ff.) in einer nicht mehr existierenden St. Blasiener anschließend an den oddonischen Dialog gefunden wurde, läßt uns einen noch tieferen Einblick in das theoretische Verständnis jener Zeit tun, und zwar durch eine Tabelle, welche im innigen Connex steht zu einer dadurch erhöhtes Interesse gewinnenden Stelle des *Dialogs* selbst. Dort wird nämlich hervorgehoben (I. 254), daß auf dem Monochord viererlei Messungen gemacht und dadurch folgende Abstände bestimmt werden:

1. der Ganzton (durch 9 : 8)
2. die Quarte (durch 4 : 3)
3. die Quinte (durch 3 : 2)
4. die Oktave (durch 2 : 1).

Diese Abstände mißt nun der genannte mit den Worten *Musicae artis disciplina* beginnende oddonische Traktat von allen Tönen des regulären Monochords aus, welches gegenüber dem Dialogus um drei Stufen nach der Höhe erweitert erscheint, also noch um eine übei die Hucbald'sche Dasia Skala hinaus, mit den Buchstaben:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g *α β ϰ Δ*

Der Verfasser des Traktats bekennt sich ausdrücklich als Urheber dieser Erweiterungen*). Natürlich ergibt die Messung der Intervalle Ganzton, Quarte und Quinte eine Anzahl dem regulären Monochord, d. h. der allgemein üblichen Skala des antiken *Systema teleion metabolon* mit Zuwachs einer Stufe unterhalb und dreier oberhalb, fremder chromatischen Töne. Diese chromatischen Töne

*) Gerbert I. 272: „Quamvis haec raro inveniantur, non tamen penitus ignoranda sunt. Unde in monochordo ante primam unam vocem ponendam censuimus, quam propter rarum usum non primam, sed magis adjunctam vocamus, neque eam per primam litteram (A) sed per graecum Gamma *Γ* depingimus . . . (272 b): Addimus praeterea quatuor voces post ultimam, sive propter superfluos cantus, quos tamen aut vix aut nunquam reperies ad eas ascendere . . . (273 a): Tertius vero versus (= Alphabetum tertium), quia superfluus creditur, graecarum potius litterarum forma notatur (*α β ϰ Δ*), habens voces quinque; de quibus duo (*β*, ♮♭) ad earum similitudinem, quarum diapason dimensione fiunt (♭♮), pro una accipiuntur littera, quamvis divisa."

*erkennt der Verfasser des Traktats aber nicht als berechtigt an**), sondern erklärt ausdrücklich, daß dieselben durch eine tadelnswerte allzusehr schweifende und ins kleinliche gehende Melodieführung veranlaßten außerhalb der regulären Monochords stehenden Halbtöne lieber ausgemerzt als nachgeahmt werden müßten. Vor allem aber sei acht zu geben, daß dieselben *nicht durch Versehen der Sänger eingeführt würden*, indem diese aus einer Tonart in eine andere gerieten, was ja eine durch die Lehrmeister genügend klargestellte falsche Fortschreitung bedeute (natürlich ist hier die HUCBALD'sche Erklärung der *absonia* gemeint, die der Verfasser *dissonantia* nennt). Nach zwei Ganztönen müsse stets ein Halbton, und nach einem Halbtone nie etwas anderes als zwei Ganztöne folgen. Da man aber nur vermeiden könne, was man erkannt habe, so habe er fünf derartige Halbtöne, natürlich außerhalb der eigentlichen Normalskala in das Monochord aufgenommen, nämlich zunächst die Unteroktave der Nona prima, das B♭, ferner die Oberoktave derselben (β), sowie die Oberquarte des tiefen B♭ (E♭) und deren Oktave (e♭). Die Monochordzeichnung mit diesen Tonbestimmungen fehlt; die zwei Seiten später folgende Tabelle aber zeigt auch noch einen fünften und sechsten chromatischen Ton, nämlich die Oberquint des tiefen B [H] = Fis und deren Oktave

*) GERBERT I. 272: „Praeterea aliquando vitiosa et maxime lasciviens et nimium delicata harmonia *plura* quam diximus *semitonia quaerit et quae nos posuimus renuit*, quod magis corrigi quam imitari oportet. Cavendum est autem ne per musici incuriam hoc fiat cum cantum aliter quam compositus est incipiat atque perficiat; ipsa enim dissonantia (= absonia!) sicut magistri (HUCBALD!) probant repugnat, *neque post duos tonos aliud quam semitonium, neque post semitonium aliud quam duos tonos debere poni.* Nos autem *quia evitari non potest vitium nisi fuerit cognitum, quinque hujusmodi semitonia sed extra praefixam regulam in monochordo ponimus*, unum quidem post primam, a quo ad finem *medius* ille post octavam stat semitonus, quae nos quoque recipimus, uterque tamen *semitonii charactere sed dissimili* formatur. Alter quoque qui ab ipso, qui est post octavam *medius* simili sed graeco charactere pingitur. Iterum post quartam alius notatur, qui ab eo qui est post primam quaternaria divisione colligitur, a quo alius post undecimam *medius* invenitur. Sed ambo hi aspirationis littera fiunt sed dissimili: quare graeci per eam litteram hemitonium dicunt et scribunt. De quibus cum qui est post octavam vel *medium* ejus recipimus, alios potius cavendos quam recipiendos monemus."

= fis, sowie endlich auch noch einen 7., 8. und 9., die Ganztöne über B [H] = Cis, ♮ = cis und ♮♮ = cis′, so daß im ganzen zehn chromatische Töne herauskommen, nämlich die Halbtonfortschreitungen:

A B♭, Cis D, D Es, Fis G | a♭, cis d, d es, fis g | α β, cis′ d′

Der Text spricht von *zweierlei Formen des Zeichens für die chromatischen Töne,* beide sollen dem Zeichen der Aspiration, also dem Hauchlaut entsprechen (⊦ ? ‘ ? ch, χ?), mit welchem die Griechen den Halbton bezeichneten (?). Die Tabelle bringt nur m und m̃, jenes für Fis, fis, Cis, cis und cis′, dieses nur für es und in der obersten Reihe, welche die Abstände mit T und S (Tonus und Semitonium) angibt, zwischen ♭ ♮ und β ♮♮, und nur bei Fis ist dem m ein ch unterschrieben. Das m bedeutet ohne Zweifel *medius* (Zwischenton).

Jacobsthal, der zuerst auf die Tabelle hinweist (a. a. O. S. 30), benutzt dieselbe als einen Beleg für die Existenz dieser chromatischen Töne in den Kirchengesängen, was ich nicht für zulässig halten kann. Die Tabelle (Gerbert I. S. 274) hat folgende Gestalt:

	T	T	S	T	T	S	T	T	S	m̃	S	T	T	S	T	T	S	m̃	S	T		
Litterae monochordi per ordinem	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭	♮	c	d	e	f	g	α	β	♮♮	ϰ	Δ	
Ia divisio per IX. id est epogdous tonus	A	B	m	D	E	m ch	G	a	♮	c	m	d	e	m	g	α	♮♮	ϰ	m	Δ		Novem
Divisio prior per IV. id est diatessaron	C	D	E	F	G	a	♭	c	d	m̃	e	f	g	a	β	ϰ	Δ					Quatuor
Divisio prior per III. id est diapente	D	E	m	G	a	♮	c	d	e	f	m	g	α	♮♮	ϰ	Δ						Tria
Divisio prior per II. id est diapason	G	a	♮	c	d	e	f	g	α	β	♮♮	ϰ	Δ									Duo vel medietas.

Hierzu noch die Bemerkung*): „Erwägst du das hier mitgeteilte eifrig mit beharrlichem Sinne, so wirst du den Weg zum Verständnis noch vieler anderen komplizierteren Tonverhältnisse finden. Ich gehe darauf nicht weiter ein, um den Schein zu vermeiden, daß ich den jugendlichen Leser anstatt mit schlichter Milch, mit überflüssigen Speisen nähre."

Vielleicht bezieht sich auf diese Tafel die Bemerkung Guidos von Arezzo am Schlusse des berühmten Briefes *De ignoto cantu* an den Mönch Michael (Schluß des *Prologus in Tonarium*)**):

„Wer aber mehr zu wissen wünscht, der nehme meinen *Micrologus* zur Hand und lese auch das *Enchiridion* nach, welches der sehr ehrwürdige Abt Oddo in so lichtvoller Ordnung abgefaßt hat, auf dessen Darstellung der Tonverhältnisse nur durch die Zeichen der Töne ich nicht näher eingegangen bin, da ich mich auf den Standpunkt der jungen Anfänger gestellt habe, darin nicht dem Boetius folgend, dessen Buch nicht für Sänger, sondern nur für Gelehrte zu gebrauchen ist."

Daß der Dialog und auch der Traktat *Musicae artis disciplina* auf Oddos Lehre zurückzuführen ist, wird auch noch weiter wahrscheinlich durch eine Stelle des *Rhythmimachia Domni Oddonis* (Gerbert I. 285 ff.), welche mit ihrer unerquicklichen allegorischen Redeweise nahe dem Ende offenbar ebenfalls auf die möglichen chromatischen Zwischentöne anspielt (S. 293a): „Quot etiam camporum spatiis vel etiam *quas in partes singulas liceat species producere, qui minoris formae, qui rotundae quive quadratae debeant existere*" usw.

Die Bedeutung der oddonischen Schriftengruppe, zu welcher noch eine ganze Reihe kleiner Monochordmensuren (u. a. eine mit A bis P aber schon mit Halbtonabständen zwischen B C und E F,

*) „Et si ea quae dicta sunt sollicitius assidua mente revolvas, ad alia quamplura et altiora numerorum mysteria sensum protendere poteris. Quae nos ideo praetermisimus ne tenerum lectorem magis suffocare superfluis cibis quam lacte nutrire videremur."

**) (Gerbert, *Script.* II. S. 50): „Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum cui nomen Micrologus est quaerat, librum quoque Enchiridion quem Reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi quia parvulis condescendi, Boetium in hoc non sequens cujus liber non cantoribus sed solis philosophis utilis est."

bei GERBERT I. 342), Orgelpfeifenmensuren usw. gehören, liegt vor allem in der Verschiebung der Buchstabenskala, der Unterscheidung *verschiedener Formen für die verschiedenen Oktavlagen* und der Feststellung der beiden Werte des b als ♭ rotundum und ♮ quadratum (vgl. die Stelle aus der *Rhythmimachia*), durch welche das spätere Versetzungswesen seine erste Fundamentierung erhielt. Ein tiefer Einblick in die Natur des Transpositionswesens, verbunden mit einer starken Abneigung gegen alles, was aus dem Geleise der schlichten Diatonik heraustritt, stempelt den geistigen Urheber dieser Schriftengruppe, als welchen wir mangels gewichtigerer Gegengründe den Cluniazenser Abt ODDO festhalten müssen, zu einer Persönlichkeit von festem Willen und klarem Verstande. Die durch die Tabelle der chromatischen Töne interessante, dem Dialogus angehängte Abhandlung *Musicae artis disciplina* enthält auch eine ausführliche Darlegung der Elementarmelodik, an welche GUIDO VON AREZZO im *Micrologus* in umfassendster Weise anknüpft (die Terminologie: syllaba, pars, distinctio; arsis, thesis usw.).

Für die Theorie der Mehrstimmigkeit sind aber die oddonischen Schriften gänzlich unergiebig. Das gleiche gilt, wie bereits gesagt, für die Schriften BERNOs VON REICHENAU, von dessen *Prologus in tonarium* aber überhaupt herzlich wenig Eigenes übrig bleibt, zumal, wenn man die in mehreren Codices fehlenden, die oddonischen (oder guidonischen) Tonbuchstaben benutzenden Teile als späteren Zusatz ausscheidet und auch die *systematische Zerlegung der Oktaven in Quarten und Quinten* auf Rechnung eines vorbernonischen Anonymus (Pseudo-BERNELINUS, bei GERBERT I. 313, Abs.) setzt. Wenn auch die Zusätze BERNOs zum Text der *Harmonica institutio* HUCBALDs zwar kleine, aber zahlreiche sind, so kann man doch auch diese kaum als selbständige Geistesprodukte BERNOs ansehen. Schließlich bleibt wenig mehr als der Tonarius selbst und einige die Klassifikation der Gesänge in demselben betreffenden nur für die Geschichte der Liturgie wertvollen Bemerkungen übrig.

Die *Quinten-Quarten-Teilung der Kirchentöne* und der Nachweis der umgekehrten Ordnung derselben beiden Teile der Oktaven in den Plagaltönen ist ja, wie wir sahen, unzweifelhaft erheblich älter als BERNO; ich bin sogar überzeugt, daß sie so alt ist wie HUCBALD,

da sie in der *Alia musica* umständlich, wenn auch leider etwas schwerverständlich auseinandergesetzt ist. Dagegen ist aber die Fassung des (Pseudo-)BERNELINUS so glücklich und knapp, daß man wohl glauben mag, daß dieselbe Aufsehen gemacht und Beifall gefunden hat. Unzweifelhaft wurde diese Fassung fernerhin für die Zählung der Quarten- und Quintengattungen maßgebend. Denn während der Verfasser der *Alia musica* die *Oktaven*gattungen bereits von A ab aufwärts zählt:

I. Hypodorius.	II. Hypophrygius.	III. Hypolydius.
IV. Dorius.	V. Phrygius.	VI. Lydius.
VII. Mixolydius.	VIII. Hypermixolydius.	

rechnet derselbe die *Quarten*gattungen noch in antiker Weise:

Alia musica: I. e′ d′ c′ h (Halbton an 3. Stelle)	BOETIUS:	I. a g f e
II. d′ c′ h a („ „ 2. „)		II. g f e d
III. c′ h a g („ „ 1. „)		III. f e d c

[IV. h a g f (Halbtöne außerhalb des Tetrachords)]

und die *Quinten*gattungen ebenso von Nete diezeugmenon aus abwärts (entwickelt aus den Quartengattungen durch Ansetzung eines Tones in der Tiefe):

Alia musica: I. e′ d′ c′ h ‖ a
II. d′ c′ h a ‖ g
III. c′ h a g ‖ f
IV. h a g f ‖ e

(BOETIUS zählt die Quarten von der Mese [a] abwärts, was dieselbe Ordnung bezüglich des Halbtons ergibt; die ältern Griechen aber rechnen für die Quarten- wie für die Oktavengattungen von Hypate hypaton [H] aufwärts.)

Dagegen zählt BERNELINUS konsequent auch die Quartengattungen von A oder eigentlich a (!) ab, denkt nicht mehr daran, in antiker Weise die Quinte durch Hinzufügung eines Ganztones aus der Quarte zu entwickeln, sondern stellt sich ganz und gar auf den Boden des Systems der Kirchentöne und findet die verschiedenen Quinten- und Quartengattungen durch *Spaltung* der vier

authentischen Töne (daß dem BERNELINUS die ähnliche Spaltung der antiken Oktavengattungen in Quinten und Quarten bei GAUDENTIUS bekannt gewesen sein sollte, ist nicht anzunehmen, da GAUDENTIUS griechisch schreibt):

	authentisch	Bögen	plagal	Bögen
I.	D a d . . .	I I	A D a	I I
II.	E h e . . .	II II	H E h	II II
III.	F c f . . .	III III	C F c	III III
IV.	G d g . . .	IV I (NB)	D G d	I IV

Beiläufig entdeckt BERNELINUS die paarweise Gegensätzlichkeit der vier authentischen Töne in ihrem inneren Baue, nämlich:

1. authent. D E⁀F G a (steigend) 4. authent. d c⁀h a G (fallend)	Die Quinte verläuft entgegengesetzt, die Quarte beider ist gleicher Art (I)	a h⁀c d D E⁀F G
2. authent. E⁀F G a h 3. authent. c⁀h a G F	Quinte und Quarte verlaufen entgegengesetzt	h⁀c d e f⁀e d c

Wenn die Autorschaft des BERNELINUS nicht aufrechterhalten werden kann (vgl. BRAMBACH, *Die Musikliteratur des Mittelalters*, S. 14), so zerfließt leider der Autor, dem BERNO diese Neuerungen verdankt, in Nebel. Aber dieselben Aufweisungen finden sich bei dem ANONYMUS I GERBERTS (I. S. 330), dessen hohes Alter durch seine Anwendung der Tonbuchstaben A—S für A—$\substack{a\\a}$ mit H I K L für das Tetrachord synemmenon verbürgt ist. Derselbe muß unbedingt in die Zeit der oddonischen Schriften gesetzt werden, da er zwar die Identität der Oktavtöne kennt, aber weil ihm die *Unterscheidung durch veränderte Form der Buchstaben noch nicht vorliegt*, lieber weiter zählt*). Seine drei *Species Diatessaron* sind:

*) GERBERT I. 335a: „Nam septem dumtaxat sunt vocum distantiae videlicet A B C D E F G, quodsi octavam, quae est H tetigeris, eandem invenies primae."

1. A B C D = T S T
2. B C D E = S T T
3. C D E F = T T S

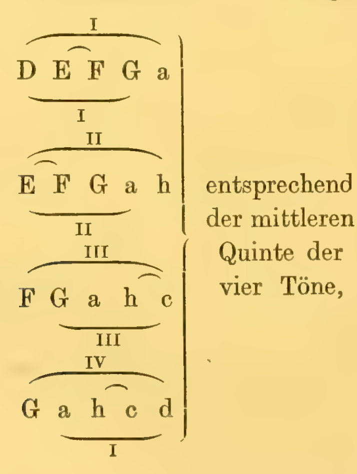
„Diese drei wirst du immer wiederholt in den übrigen wiederfinden, nur nicht zwischen F M (= F ♮) und I P (= ♭ e).“ Die vier *Species Diapente* sind:

1. D E F G A
2. E F G H M (M = ♮, da H I K L = a ♭ c d für das Tetrachord synemmenon eingeschaltet sind)
3. F G H M N
4. G H M N O

„Diese vier wiederholen sich in allen übrigen, ausgenommen zwischen B F (= ♮ F), E I (= E ♭) und M Q (= ♮ f).“

Die sieben *Oktavengattungen* endlich sind: 1. A—H (1. Quarte und 1. Quinte). 2. B—M (2. Quarte und 2. Quinte). 3. C—N (= 3. Quarte — 3. Quinte). 4. D—O (1. Quinte und 1. Quarte). 5. E—P (2. Quinte und 2. Quarte). 6. F—Q (3. Quinte und 3. Quarte). 7. G—R (4. Quinte und 1. Quarte).

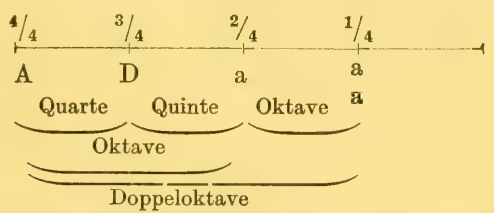
Berno hat uns eine zwischen dieser neuen, für die Folgezeit feststehenden Zählweise und der älteren der *Alia musica* stehenden mittleren Zählweise der Quarten- und Quintengattungen überliefert:



welche übrigens noch um 1300 ENGELBERT VON ADMONT (GERBERT, *Script.* II, S. 315) als die normale vorträgt.

BERNO gibt aber mit Recht der neueren Zählweise als derjenigen, welche die Natur der vier Kirchentöne noch offener darlegt, den Vorzug (vgl. GERBERT I, 67 und 69 f., sowie S. 78 f.). Daß BERNO nicht selbst diese Neuordnung aufgebracht hat, sagt er ausdrücklich S. 78 b mit Berufung auf einen *quidam sapiens* (Pseudo-BERNELINUS).

BERNOs Zeitgenosse HERMANN GRAF VON VEHRINGEN, genannt HERMANNUS CONTRACTUS († 1054), Mönch im Kloster Reichenau, berichtet über das Organum mit keinem Worte, hat auch über das Tonsystem nichts Selbständiges zutage gefördert. Sein bei GERBERT abgedruckter Traktat *Musica clarissimi viri Herimanni* (II. 125 ff.) ist hauptsächlich bemerkenswert durch eine gewisse praktische Einfachheit der Entwicklung der durch seine Vorgänger festgestellten Begriffe. HERMANN demonstriert Quarte, Quinte, Oktave und Doppeloktave durch einfache Vierteilung einer Saite:



Weiter unterscheidet er zwei Arten der Zerlegung der Skala in Tetrachorde, die nur für die Monochordmensur *(ad mensurae rationem)* in Betracht kommende antike, von rechts nach links (absteigend) mit Tetrachorden der Form T T S (z. B. e d c ♮) und die der Bestimmung der Kirchentöne dienende *(troporum constitutioni)* mit Tetrachorden der Form T S T in der aufsteigenden Ordnung:

Graves — Excellentes

Γ ‖ A B C D ‖ d e f g ‖ a/a (Superacuta)

D E F G ‖ a ♮ c d

Finales — Superiores

Die verschiedenen *Quarten*gattungen findet nun HERMANN zwischen den Tönen gleicher Ordnungszahl der Graves und Finales (wobei er sich offenbar im Hinblick auf die Tonbenennungen HUCBALDs in der *Musica enchiriadis* der Ausdrücke prima, secunda, tertia, quarta [gravium, finalium usw.] bedient):

1.	A—D	=	I gravium	—	I finalium
2.	B—E	=	II ,,	—	II ,,
3.	C—F	=	III ,,	—	III ,,
(4.	D—G	=	I ,,	—	I ,,)

Dabei tut er sich nicht wenig darauf zugute, daß er glatt weiterzählen kann, während die oben erwähnte, von BERNO mitgeteilte ältere Zählweise, welche von D—G beginnend nach oben geht, F—♮ überspringen und G—c als dritte Gattung anführen muß.

Die *Quinten*gattungen weist dagegen HERMANN zwischen Tönen gleicher Ordnungszahl der Finales und Superiores auf:

1.	D—a	=	I finalium	—	I superiorum.
2.	E—♮	=	II ,,	—	II ,,
3.	F—c	=	III ,,	—	III ,,
4.	G—d	=	IV ,,	—	IV ,,

und die *Oktaven*gattungen ebenso zwischen Tönen gleicher Ordnungszahl des Graves und Superiores und (D—d zweimal bringend) der Finales und Excellentes:

Plagaltöne	1.	A—a	=	I gravium	—	I superiorum.
	2.	B—♮	=	II ,,	—	II ,,
	3.	C—c	=	III ,,	—	III ,,
	4.	D—d	=	IV ,,	—	IV ,,

und:

Authentisch	1.	D—d	=	I finalium	—	I excellentium.
	2.	E—e	=	II ,,	—	II ,,
	3.	F—f	=	III ,,	—	III ,,
	4.	G—g	=	IV ,,	—	IV ,,

,,Kann es etwas Angenehmeres und Zuverlässigeres geben als diese feststehende Ordnung der Oktaven, Quinten und Quarten,

in welcher alle ersten Gattungen durch erste Buchstaben der Tetrachorde, alle zweiten durch zweite, alle dritten durch dritte, alle vierten durch vierte gebildet sind"?! (S. 132a). Das ist allerdings eine überaus praktische und unanfechtbare Nutzanwendung der HUCBALD'schen Benennung der Töne nach ihrer Stellung im Normaltetrachord (demjenigen der Finaltöne). HERMANNUS kennt die durch den Verfasser der *Alia musica* wieder eingeführten griechischen Skalennamen in ihrem neuen Sinne, hält diese für echt ptolemäisch, wirft aber mit humoristischer Motivierung den Hypermixolydius (a — $\overset{a}{a}$) heraus und ersetzt ihn durch den Hypomixolydius (D—d mit Finalis G).

HERMANN rechnet sich die Doppeltzählung des D und d als IV im tieferen und I im höheren Tetrachord als persönliches Verdienst an, was immerhin als freilich nicht nötiger Beweis gelten mag, *daß* HUCBALDs *Tetrachorde ‚gleichen Baues' nicht in solcher Ordnung gemeint waren.* Dagegen ist nicht zu übersehen, daß die oben betrachtete oddonische Schrift mit dem Anfange *Musicae artis disciplina* eine Tabelle enthält, welche doch wohl dem HERMANNUS auch die Originalität dieser Aufstellung streitig zu machen geeignet ist (GERBERT I. 267):

	Quarte				
	A	B	C	D	Quarte (A–D / D–G)
Quinte (D–a)	D	E	F	G	Quarte (D–G / G–c)
	G	a	♭	c	
Quinte (G–d)	a	♮	c	d	
	d	e	f	g	

Der zugehörige Text ist leider nicht ganz in Ordnung, weist aber wenigstens deutlich auf die Quarten und Quintenabstände der Tetrachorde voneinander hin.

Auf alle Fälle hat aber der von GERBERT unter dem Namen des BERNELINUS abgedruckte Traktat (I. 313) dieselbe Zählweise für die Quarten- und Quintengattungen und ihre Zusammenfügungen in den Oktavengattungen, so daß für HERMANNUS nur die Übertragung auf die Tonbuchstabenbezeichnung und die geschickte Gesamtdarstellung als Verdienst übrigbleibt.

Auf Hucbalds Dasiazeichen ist Hermannus nicht gut zu sprechen*); er hat die Reihe durchaus so verstanden, wie Spitta sie zuerst wieder richtig ausgedeutet hat, da er durchweg das Halbtonintervall zwischen den zweiten und dritten Ton jedes Tetrachords verweist und für die Grenztöne der Tetrachorde selbst Ganztonabstand annimmt; dabei wendet er zur Klarstellung der Zusammengehörigkeit der voneinander abgeleiteten Zeichen die vier Buchstaben A (für alle Proti), B (für alle Deuteri), C (für die Triti) und D (für die Tetrardi) an. Er ist voller Entrüstung, daß nicht die Oktave, sondern die None das entsprechende Zeichen hat (daß Hucbald für Oktavverdoppelungen effektiv *dasselbe* Zeichen verwendet, hat er allerdings nicht bemerkt) und macht seinem Unwillen Luft mit den Worten: „Wer mit dem Studium dieser Tonordnung seine Zeit vergeudet, überlege doch, daß in derselben die Geltung der Grundskala aufgehoben, die Ordnung der Intervallfolgen verwirrt, die Natur der Kirchentöne zerstört und fast nichts Wahres und Verläßliches übriggeblieben ist!“

Am bekanntesten ist Hermann durch seinen Versuch, der Unsicherheit der Intervallbedeutung der Neumen durch eine eigene Intervallschrift abzuhelfen, welche durch die Anfangsbuchstaben der Intervallnamen die Intervalle bezeichnet (Gerbert II. 149 ff.; vgl. meine Studien z. Gesch. d. Notenschrift, S. 108).

Für unseren Gegenstand ist dieser Versuch Hermanns, der natürlich wenig Anklang fand, ohne Bedeutung.

---

*) (Gerbert, *Script.* II, S. 144): „Unde longe a veritate discordant, qui fere ubique in quintis locis eadem signa, quasi ibi perfecta concordia sit, ponunt. Quibus etiam hoc vitio contingit, ut contra communem omnem musicorum consensum, immo contra ipsius jura naturae eadem signa in nona potius quam octava regione veniant, sicque quod nimis absurdum est, *characteres tantum non voces aequalitatem habeant.* Quocirca talis dispositionis studio immorantibus considerandum est, quod ubi dissipata principalium chordarum operatione, perturbata specierum constitutione, disjecto troporum ordine, nil fere veritatis, nil pene certitudinis constat, nihil se verum, nihil certum acturos sciant. Quod ut manifestius fiat, eandem sub oculis dispositionem ponamus:

t s t t t s t t t s t t t s t t t s
A B C D || A B C D || A B C D || A B C D || A B

4. KAPITEL.

DAS ORGANUM IM X.—XI. JAHRHUNDERT.

Der erste Schriftsteller, welcher nach Hucbald bzw. dem Verfasser der *Musica enchiriadis* und ihrer Scholien sich eingehend mit der Theorie des Organum befaßt und dieselbe umgestaltet hat, ist Guido von Arezzo (gest. 1050), dessen größtes Verdienst aber bekanntlich die Stellung der Neumen auf Linien, d. h. die Begründung unserer heutigen Notenschrift ist.

Guido liegt die zur äußersten Konsequenz der fortgesetzten Parallelführung entwickelte Theorie der *Musica enchiriadis* fertig vor, und er beginnt seine Darstellung (im 18. Kapitel des *Micrologus*, bei Gerbert, *Script.* II. S. 21)*) mit der kurzen Beschreibung des Parallelorganums und seiner Oktavverdoppelungen:

---

*) (Cap. XVIII. De diaphonia i. e. organi praecepto): „*Diaphonia* vocum disjunctio sonat quam nos *organum* vocamus, cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonantes concordant. Qua quidem ita utuntur, ut canenti semper chorda quarta succedat ut A et D, ubi si organum per acutum a duplices, ut sit D a, resonabit A ad D diatessaron, ad a diapason, D vero ad utramque A a diatessaron et diapente, a acutum ad graviores diapente et diapason. Et quia hae tres species ad tantam organi societatem se permiscent ac suavitatem, ut similitudinem vocum fecisse superius sunt monstratae symphoniae, ideo apte *vocum copulationes* dicuntur, cum symphonia de cantu omni dicatur. Dictae autem diaphoniae hoc est exemplum (‚Miserere mei Deus‘):

Diapente	c	d	e	c	d	e	d	c	c	c	♮	a	G	c	d	e	d	d	c	Diapason
	F	G	a	F	G	a	G	F	F	F	E	D	C	F	G	a	G	G	F	
Diatessaron	C	D	E	C	D	E	D	C	C	C	B	A	Γ	C	D	E	D	D	C	

Haec autem figura aperte emendata continet praecedentes voces hujus antiphonae ‚Miserere mei Deus‘, subsequentes organizando per diatessaron,

„Diaphonie bedeutet s. v. w. Verselbständigung der Stimmen, was man auch Organum nennt, wenn nämlich mehrere Stimmen

---

quod vulgariter dicitur *organum sub voce* id est, sub his praecedentibus; acutas voces retinet organizantes per diapente quod organum diciter *supra vocem*. . . . Potes et cantum cum organo et organum cum cantu, quantum libuerit, duplicare per diapason; ubicumque enim ejus concordia fuerit, dicta symphoniarum aptatio non cessabit.

Cum itaque jam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum more quo *nos* utimur explicemus. Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus; tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonus in his infimatum diatessaron vero obtinet principatum. His itaque quatuor concordiis diaphonia cantum subsequitur.

Troporum vero alii apti, alii aptiores, alii aptissimi existunt. *Apti* sunt, qui *per solam diatessaron* quartis a se vocibus organum reddunt, ut deuterus in B et E; *aptiores* sunt, qui non solum quartis, sed tertiis et secundis per tonum et semiditonum licet raro respondent ut protus in A et D; *aptissimi* vero qui saepissime suaviusque id faciunt ut tetrardus et tritus in C F G. Hac enim tono et ditono et diatessaron obsequuntur; quorum a *trito*, in quem vel finis distinctionum advenerit, vel qui proximus ipsi finalitati suberit, subsecutor tamen numquam debet descendere, nisi illo inferiores voces cantor admiserit. A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet. Cum vero cantor inferiores voces admiserit congruo loco et per diatessaron organum deponatur, moxque ut illa distinctionum gravitas ita deseritur, ut repeti non speretur, quem prius habuerat locum subsecutor repetat, ut finali voci si in se devenerit commaneat et si super se est, vicino decenter occurat, *qui occursus tono melius fit, ditono non adeo, semiditonoque numquam.* Ad diatessaron vero vix fit occursus, cum gravis magis placet illo loco succentus. Quod tamen ne in ultima distinctione symphoniae eveniat, est cavendum. Saepe autem cum inferiores trito voces cantor admiserit, *organum suspensum tenemus in trito;* tunc vero opus est, ut in inferioribus distinctionem cantor non faciat sed discurrentibus cum celeritate vocibus praestolanti trito redeundo subveniat et suum et illius facta in superioribus distinctione repellat. Item cum occursus fit tono, *diuturnus fit tenor*, finis ut ei partim subsequatur et partim concinatur. Cum vero ditonus, diuturnior, ut saepe per intermissam vocem, dum vel parva sit obsecutio, etiam toni non desit occursio. Quod quidem fit, cum harmonia finitur deutero: etsi cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit proto vim organi occupare, subsequentibus subsequi, finique

sich in verschiedener Tonhöhe bewegend einen harmonischen Zwieklang bilden oder, was dasselbe ist, einen in seinen Elementen unterscheidbaren Zusammenklang. Das geschieht in der Weise, daß die Begleitstimme immer im Quartenabstand der Melodie

---

per tonum decenter occurrere. Item *cum plus diatessaron sejungi non liceat,* opus est cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet C sequatur F, et D sequatur G, et E sequatur a et reliqua. Denique praeter ♮ quadratam singulis vocibus diatessaron subest, unde *in quibus distinctionibus illa fuerit, G vim organi possidebit.* Quod tum fit, si aut cantus ad F descendat aut . . . in G distinctionem faciat, ad G et a congruis locis F subsequitur: si in G vero cantus non terminet, F cum cantu vim organi admittit. Cum vero b mollis versatur in cantu, F organalis erit. Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum, ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus a Gregorio non immerito plus ceteris vocibus adamatum. Etenim multa melorum principia et plurimas repercussiones dedit, ut saepe, si de ejus cantu triti F et c subtrahatur, prope medietatem tulisse videaris Diaphoniae praecepta data sunt, quae si exemplis probes, perfecte cognosces.

(Cap. XIX. *Dictae Diaphoniae per exempla probatio.*) Igitur a trito non deponimus organum sive in eo sive in sequentibus finiatur hoc modo:

F F G G F F D E F E D C
Ip si so — li
C C D D C C C C C C C C

Ecce finis distinctionis in trito C, a quo non deponimus organum, quia non habet sub se tonum vel ditonum, quibus fit occursus, sed habet *semiditonum, per quem non fit occursus.*

F G G a G G F
servo fi — dem
C D D E D D C

Ecce alia distinctio in trito F, in quo et quartis a se vocibus per diatessaron subsequitur, et diatessaron succentus plus quam occursus placet.

F F E D F G F
Ipsi me to— ta
C C C C C D C

Ecce alia ejusdem modi triti in F.

F F F F E G F E D D D
Devo-ti-o - ne com - mit-to.
C C C C C D C C C C D

Ecce alia distinctio in proto D, in qua et toni occursus ad finem patet.

folgt, z. B. zu D das A singt; verdoppelt man dabei die Organalstimme durch das obere a, so daß der Zusammenklang [A] D a entsteht, so wird A mit D eine Quarte und mit a eine Oktave bilden, D aber zu den beiden A und a im Quarten- und Quintenabstande stehen und das hohe a zu den beiden tieferen Tönen

---

Item

C D C F F F F D E
Homo erat in Iherusalem
C C C C C C C D E

aut ita

F F E D E
Hi-e-ru-salem
D D D D E

Ecce distinctio in deutero E in qua ditoni occursus vel simplex vel intermissus placet.

C F F D F C D D C D F E C E D
Veni ad docendum nos viam prudentiae
C C C C C C C A C C C C C C D

Distinctio in proto A. In hac distinctione inferiores trito C qui fini proxime subest D, voces admissae sunt et locus prior finita gravitate repetitus est ubi diximus ‚viam prudentiae'. Et in hoc similiter:

F G a a F G F F G a G F D F E D C F G G G F
Sexta ho-ra sedit super puteum.
C D E E C D C C D E D C C C F F F F F F F F

Ecce ut ascendit organum, ne in ultima distinctione succineret, cavens.

F F G G F F D D C F G a G F G F F E D C
Sexta ho - ra se - dit su-per pu-te-um
F F F F F F F F F F F F F F F F F F F F

Ecce quomodo admittente cantore graviores voces organum suspensum tenemus in trito.

c c d d c a c b c a G F G G
Victor ascendit coelos unde descende.
G G a a G G G G G F F F F G

Ecce ut ad G et a in fine subsequitur F. Idem in plagali trito invenies usurpatum, ut ad c et d ita ♮ (?) subsequatur, sicut ad G et ad a sequitur F, hoc modo:

c c d d e d c d d c
Venite ad - o - re - mus
c c c c c c c (♭!) ♮ (?) c

eine Quinte und eine Oktave bilden. Da nun aber diese drei Einzeltöne zur wohlklingenden Einheit des Organum verschmelzen, entsprechend unserem Nachweise des Gleichklanges der Konsonanzen, so nennt man solche Tonverbindung mit Recht eine *copulatio*, während der Ausdruck *symphonia* auch für alle melodischen Tonverhältnisse gebräuchlich ist. Z. B. ist eine solche Copulatio:

Quinte
Quarte
Oktave

„Dieses wohlverständlich abgefaßte Beispiel zeigt als Cantus die Melodie der Antiphon ‚Miserere mei Deus' und darunter als Begleitung eine Organalstimme in der unteren Quarte, ein sogenanntes *Unter-Organum* und außerdem über dem Cantus eine Organalstimme im Quintenabstande, ein sogenanntes *Ober-Organum* . . . Auch kann nach Belieben der Cantus in Oktavverdoppelung mit dem Organum oder das Organum in Oktavverdoppelung mit dem Cantus gehen, ohne daß die beschriebene Verschmelzung der Zusammenklänge gestört wird."

Soweit bringt Guido nichts Neues als die Unterscheidung des *Ober-Organum (Organum supra vocem)*, also des in den Scholien der *Musica enchiriadis* zuerst selbständig aufgestellten *Quintenorganums* von dem nunmehr sogenannten *Unter Organum (Organum sub voce)* in der Unterquarte. Von jener Ausgeburt der Hucbaldschen Theorie ist aber Guido nicht sonderlich erbaut:

„Hiermit ist die Verdoppelung der Stimmen hinlänglich klargestellt; ich will nun auseinandersetzen, in welcher Weise *wir* heute eine tiefere Organalstimme anlegen. Denn die beschriebene Art der Diaphonie ist einigermaßen hart, die *unsere* dagegen weicher. *Wir schließen nämlich die Quinte und den Halbton aus der Reihe der zu verwendenden Intervalle des Zusammenklangs aus* und lassen nur den Ganzton, sowie die große und kleine Terz außer der Quarte zu; von diesen nimmt die kleine Terz den niedrigsten, die Quarte den höchsten Rang ein. Unter Benutzung dieser vier Intervalle also folgt die Diaphonie dem Cantus.
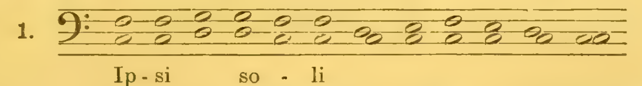
„Von den Kirchentönen *(tropi)* sind einige *nur eben brauchbar*, andere *besser geeignet*, und wieder andere *ganz speziell geeignet* (für das Organum). Nur eben brauchbar sind diejenigen, welche ausschließlich im Quartenabstande das Organum zulassen, wie der Deuterus in B und E; besser geeignet die, welche nicht nur Quarten, sondern auch Terzen und Sekunden, nämlich Ganztöne und manchmal kleine Terzen in der Organalstimme bringen wie der protus in A und D. Ganz speziell geeignet aber sind diejenigen, in welchen das im ausgiebigsten Maße und mit schönster Wirkung geschieht, wie der Tritus und Tetrardus in C, F und G. Denn *diese begleiten mit Ganzton, großer Terz und Quarte.* Bei diesen darf nämlich das Organum niemals unter den Tritus, auf welchem entweder der Abschluß einer Distinktion stattfindet oder welcher die Untersekunde des Schlußtones ist, hinabgehen, es sei denn, daß der Cantus selbst tiefer hinabsteigt (d. h. ein Übergang in ein *Organum inferius* erfolgt). Es ist also verboten, daß das Organum unter den Tritus, der entweder selbst unterer Grenzton oder Untersekunde des unteren Grenztones ist, hinabsteigt. Steigt aber der Cantus tiefer hinab, so darf geeignetenfalls auch das Organum eine Quarte tiefer gelegt werden; sobald aber aus der tiefen Lage ohne Aussicht der Rückkehr in dieselbe wieder weggegangen wird, nehme die Organalstimme wieder ihre vorherige Stellung ein, um auf der Schlußnote (des Cantus), wenn dieser sich zu ihr herunterwendet, stillzustehen, oder aber wenn der Cantus in höherer Lage bleibt, mit einem Nachbartone in schicklicher Weise sich auf denselben hinzubewegen. Solches Zusammenlaufen der Stimmen erfolgt am besten mit dem Ganztone, weniger gut mit der großen Terz, niemals mit der kleinen Terz (als vorletztem Intervall). Die Quarte als vorletztes Intervall vor dem abschließenden Einklange ist kaum zulässig, vielmehr ist in solchem Falle der Quartenabstand auch zum Schlußtone gefälliger: nur darf dies niemals beim letzten Schlusse des ganzen Tonstücks geschehen.

„Manchmal läßt man auch das Organum auf dem Tritus stillstehen, wenn der Cantus unter den Tritus hinabgeht; dann darf aber der Cantus auf keinem der tieferen Töne ruhen, sondern muß dieselben schnell durchlaufen und sich wieder zu dem auf ihn

wartenden Tritus gesellen und seine und des Organums Stellung durch eine Schlußbildung in höherer Lage wieder klarstellen.

„Erfolgt das Zusammenlaufen der Stimmen vom Ganztone aus, so *wird die Schlußnote des Cantus (Tenor) verlängert,* sodaß das Organum zu ihr teilweise noch einen fremden Ton, zum andern Teile aber denselben singt; noch mehr findet solche Verlängerung statt, wenn der Zusammenlauf vom Ditonus aus geschieht, damit, wenn auch nur in kurzem Notenwerte, auch der dazwischenliegende Ganzton mit berührt werde. Das geschieht, wenn die Melodie auf dem Deuterus schließt; da dann gewöhnlich nicht der Cantus bis zum Tritus hinabgeht, so empfiehlt es sich, daß das Organum sich auf dem Protus feststellt und zu weiterfolgenden Tönen in seiner Stellung verharrt und mit Ganztonabstand in den Schlußton übertritt. Desgleichen muß das Organum, *da ein weiteres Intervall als die Quarte nicht zulässig ist,* sobald der Cantus höher emporsteigt, sich anschließen, also C zu F, D zu G, E zu A bringen usw. Endlich ist zu bemerken, daß unter allen Tönen mit Ausnahme von ♮ eine reine Quarte liegt; *in allen Melodiegliedern aber, wo dieses ♮ vorkommt, muß das Organum zu diesen G bringen.* Geht dabei der Cantus bis F herab . . . oder schließt er auf G, so bringt das Organum zum G und a auch geeignetenfalls F. Wird nicht auf G geschlossen, so gehen Cantus und Organum auf F zusammen. *Kommt aber im Cantus ♭ vor, so ist F Organalton.* Da nun der Tritus derart in der Diaphonie dominiert, daß er die hervorragendste Stelle einnimmt, so sehen wir ihn wohlverdientermaßen im Gregorianischen Gesange bevorzugt. Denn ihm wurden die Anfänge und Reperkussionen sehr vieler Gesänge zugewiesen, so daß man oft, wenn man das F und c des Tritus wegnimmt, fast die Hälfte aller Tongebungen beseitigt.

„Dies sind die Vorschriften für die Diaphonie, welche durch einige Belegbeispiele deutlicher gemacht werden mögen:

1. 

„Hier haben wir ein Beispiel eines Teilschlusses auf den Tritus C, unter welchen das Organum nicht hinabgeht, weil er unterhalb

weder einen Ganzton, noch eine große Terz, sondern (einen Halbton und) eine kleine Terz hat, von welcher aus das Zusammenlaufen der Stimmen nicht statthaft ist.

2.

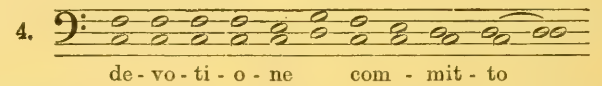
ser-vo fi - - dem

„Teilschluß auf den Tritus F mit strengem Quartenanschluß des Organums auch bei der Schlußnote, da das gefälliger ist als das Zusammenlaufen von der Quarte aus.

3.

Ip - si me to - ta

„Ebenso.



„Teilschluß auf dem Protus D als Beleg für das Zusammenlaufen der Stimmen.

oder:

5.

Ho - mo e - rat in Je - ru - sa - lem Hi - e - ru - sa - lem

„Teilschluß auf den Deuterus mit einfachem oder geteiltem Occursus von der großen Terz aus.

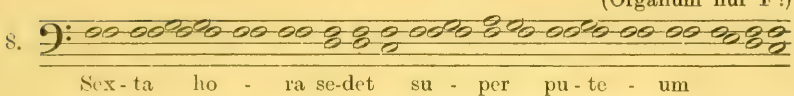
6.

Ve - ni ad do-cen-dum nos vi - am pru-den - ti - ae

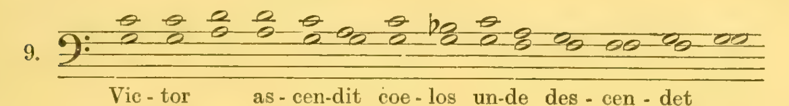
„Teilschluß auf dem Protus D. Bei dem ersten Ruhepunkte (in der Mitte auf ‚nos') ist ein tieferer Ton als der Tritus C, die Untersekunde der Finalis, zugelassen (A), dann aber wieder (auf ‚viam prudentiae') in die vorige Lage hinaufgegangen. Ähnlich hier:



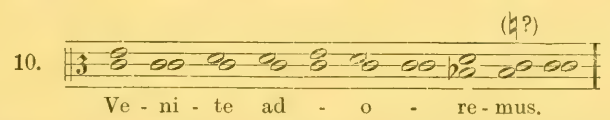
„Hier geht das Organum hinauf, um nicht beim letzten Abschluß in der Unterquarte zu stehen.



„Ein Fall, wo der Cantus tiefer hinabgeht, das Organum aber auf dem Tritus F stehenbleibt.



„Hier nimmt das Organum zu G und a den Ton F. Auch findet sich im plagalen Tritus der Gebrauch, zu c und d den Ton ♭ (♮ ist offenbar ein Fehler) zu nehmen wie zu G und a den Ton F“:



Nicht nur die große persönliche Bedeutung Guidos ist der Grund, weshalb ich seine Abhandlung über das Organum vollständig wiedergebe; vielmehr liegt es mir daran, möglichst deutlich zu machen, wie sehr sich Guidos Darstellung wieder den *ältesten* von uns ausführlicher behandelten nähert und daher die Einsicht zu stärken geeignet ist, daß das strenge Parallelorganum, besonders aber das Quintenorganum ein Erzeugnis der Theorie ist, dessen allmähliche Ausbildung wir verfolgen konnten.

Daß die praktische Ausübung des Organum zu Guidos Zeit keineswegs abgekommen war, beweist seine Notiz über das „im gemeinen Sprachgebrauch“ *(vulgariter)* als Unterorganum *(O. sub voce)* bezeichnete Quartenorganum. Es ist sicher nicht zufällig, daß dieses *vulgariter* nur für das Quartenorganum unterläuft, welches ja von allem Anfange an im Vordergrunde steht (bei Hucbald). G. Jacobsthal *(Die chromatische Alteration* usw. S. 271) hat nicht scharf genug gesehen, als er die Quinte für das wichtigste Intervall im Organum erklärte und das Quartenorganum sozusagen als eine allerlei Konzessionen erfordernde Abart des eigentlichen Organum hinstellte; das Quintenorganum existiert vor den *Scholien der Musica enchiriadis* überhaupt nicht primär, sondern

nur sekundär und das fortgesetzt parallele Quintenorganum ist nur die letzte Zuspitzung der HUCBALD'schen Lehre in den *Scholien der Musica enchiriadis.* Dieses aber erfährt zuerst durch GUIDO eine schroffe Ablehnung, sofern er es als *Organum supra vocem* nur kurz erwähnt, während er das Quartenorganum zum Ausgange der Auseinandersetzung macht, um auch dessen fortgesetzte Parallelität als Mangel zu charakterisieren. Ich will nicht behaupten, daß GUIDO mit dem empfehlenswerteren *modus noster* die seinerzeit *gebräuchlichere* Form des Organum bezeichne; es mag wohl sein, daß das starre Parallelorganum durch die HUCBALD'schen Schriften zu Ansehen und Verbreitung gelangt war, und daß GUIDO mit *modus noster seine eigene* neue Fassung der Lehre meinte, welche solchem Usus entgegenzutreten bestimmt war.

Die Quinte lehnt GUIDO *für das Organum rundweg ab*, spricht auch nachher von den *Oktavverdoppelungen* nicht wieder, so daß man annehmen muß, daß er von ihnen nicht viel hält. Die *verschiedene Wertung der Tonarten*, je nachdem sie die Quartenparallelen begünstigen oder nicht, ist sehr bemerkenswert und durchaus der Auffassung HUCBALDS gegensätzlich, sofern diejenigen Tonarten als ganz besonders für das Organum geeignet hingestellt werden, welche zur Einführung der meisten *Abweichungen von der Parallelbewegung* zwingen. Dennoch hält GUIDO theoretisch die Quarte als Vorzugsintervall fest, jedenfalls unter der zwingenden Macht der Tradition. Daß es gerade die *dur*artigen Tonarten sind, welche als diese besonders geeigneten erscheinen, sei nicht unbemerkt: der Tritus und Tetrardus auf C, F und G. Denn trotz der ‚♭ *mollis dulcedine*' des GIRALDUS CAMBRENSIS muß man wohl annehmen, daß der allmähliche Durchbruch der Auffassung im Dursinne an Stelle der im Altertum überwiegenden im Mollsinne die erste Entwicklung der mehrstimmigen Musik begünstigt hat.

Das Stillstehen des Organum (der Organalstimme) auf dem C gravium kennen wir bereits aus der *Musica enchiriadis*, die aber dasselbe anders motiviert und anders formuliert. Denn in der auf fortgesetzte Quintenfolge berechneten Dasia-Skala (S. 34) ist C nicht Tritus, sondern *Tetrardus*, und die *Musica enchiriadis* verbietet wegen des im Wege stehenden Tritonus das stufenweise

Hinabgehen des Organum unter den Tetrardus, nicht nur unter C, sondern überhaupt unter jeden Tetrardus, vor allem auch G. *Nach* HUCBALDs *Terminologie wäre ein Stillstand des Organums auf dem ‚Tritus' gänzlich unmöglich.* Bei GUIDO erscheinen als diejenigen Töne, auf denen das Organum gern feststeht C, F und G, die Finaltöne des Tritus und Tetrardus und der untere ‚socialis' der Finalis des Tritus. Der Grund dieses Stillstehens soll aber sein, daß unter diesen drei Tönen die Intervalle Halbton und kleine Terz liegen, von welchen aus ein *Occursus* nicht statthaft ist. *Diese Theorie des Occursus ist ganz neu, durchaus guidonisch;* sie erinnert uns aber wieder in nachdrücklichster Weise an das in den ältesten Beschreibungen des Organum, bei SCOTUS ERIGENA sowie im *Kölner* und *Pariser Traktat* speziell betonte *Zusammenlaufen der Stimmen in den Einklang bei den Schlüssen und Teilschlüssen.* Offenbar ist GUIDO mit der in der *Musica enchiriadis* und ihrer Scholien an die Stelle der alten gesetzten neuen Erklärung für die so häufigen und augenscheinlich charakteristischen Festsetzungen der Organalstimme auf einem Tone während sich weiterbewegendem Cantus nicht zufrieden und sucht eine neue, wobei er, wahrscheinlich nicht im Anschluß an die ältern Erklärungen, die ihm wohl nicht bekannt waren, sondern vermutlich im Hinblick auf die Praxis, die oft genug der Theorie der *Musica enchiriadis* widersprochen haben mag, zu ähnlichen Bestimmungen gelangt, wie sie der *Kölner* und *Pariser Traktat* haben. Während diese allgemein bestimmen, daß vor den Schlüssen sich die Organalstimme auf der Untersekunde der Finalis festsetzen soll, um in geeigneter Weise mit der meist stufenweise von oben in die Finalis tretenden Prinzipalstimme in den Einklang einzumünden, indem sie einen Sekundschritt nach oben macht, bestimmt GUIDO zunächst nur den Stillstand auf C, dem ‚Tritus gravium'. Für den Protus entspricht das der alten Bestimmung. Aber nachträglich bestimmt er auch, daß bei Melodien im Deuterus die Organalstimme sich auf D festsetzen darf, um bei Schluß ins E hinaufzutreten — *eine Bestimmung, für welche er jede Motivierung schuldig bleibt*, die er nur der Praxis entnommen haben kann; denn unter dem Deuterus liegt ja die wünschenswerte große Terz (C D E), es steht also dem sonst als normal

bezeichneten *Occursus* nichts entgegen. Für den in F schließenden Tritus und den in G schließenden Tetrardus dagegen bestimmt er nichts von einem solchen Stillstande auf der Untersekunde; das achte Beispiel schließt zwar auf G und stellt das Organum vorher auf den Tritus F fest, aber da es ♭ benutzt, so steht es vielmehr im transponierten Protus, und F hat daher die Rolle zu spielen, welche sonst C zufällt, wie Guido ausdrücklich normiert *(cum vero ♭ mollis versatur in cantu, F organalis erit)*. Guido löst auch die bei Hucbald bzw. in der *Musica enchiriadis* aufgestiegenen Zweifel, wie sich das Organum gegenüber einem ♮ der Prinzipalstimme zu verhalten habe und gestattet eine bestimmte Korrektur jener fehlerhaft überlieferten Beispiele: G ist der Organalton für ♮ *(vim organi possidet)*. Sehr bestimmt und besonders beweiskräftig für unsere Auffassung der wahren Natur des Organum ist Guidos Hinweis, daß oft das Organum sich auf einem höheren Tone (besonders dem Tritus F) feststellt, um nicht beim Schluß in der Unterquarte der Finalis zu stehen, was nur für Teilschlüsse vorkommen darf. Von einer solchen Scheu vor einer Discrepanz der Stimmen bei den Schlüssen weiß die *Musica enchiriadis* nichts, wohl aber die drei älteren Fassungen (Scotus Erigena: ‚*sibi invicem coaptantur*‘, Kölner Traktat: ‚*ad finem sese voces diversae conjungant*‘ und ‚*ut vox ad vocem apte convenire possit*‘; der Pariser Traktat nennt zwar nicht mehr den Zweck, hält aber noch das Mittel zu seiner Erreichung fest). Nicht ganz klar wird durch Guidos Definition, inwiefern auch der Tritus F im Lydischen (dem authentischen Tritus) zur Festsetzung der Organalstimme geeignet ist, also der Ton, zu welchem vom Tetrardus G hinabzusteigen Hucbald ausdrücklich verwehrt, weil er über sich den Tritonus (♮) hat. Es scheint fast, als betrachte Guido dabei die Anwendung von ♭ oder die Vermeidung der Stufe ♮ als selbstverständlich. Denn die Motivierung durch den mangelhaften Occursus zu F und G (D E F, E F G) hilft doch nicht über den Mißstand des

½ ½
1½ 1½

Tritonus hinweg, der auch Guido, wie wir sahen, als solcher gilt, da er für das Organum G verlangt, sobald der Cantus ♮ hat (auch

ist ja der *horror tritoni* gewiß eine der Haupt-Entstehungsursachen der Hexachordenmutation gewesen, welche doch wohl wenigstens mit ihren Anfängen auf GUIDO selbst zurückgeführt werden muß).

Ganz neu ist, daß der *Cantus unter die Organalstimme hinabtauchen darf*, wenn letzterer auf einem Tritus stillsteht; von solchem *Kreuzen der Stimmen* weiß keiner der älteren Autoren etwas. Verglichen mit den ältern Fassungen der Lehre ist bei GUIDO die *Vermehrung der Stillstände der Organalstimme* auffallend; es ist anzunehmen, daß das *Organum* der Zeit der Anfänge der Mensuralmusik (vgl. das IX. Kapitel) mit seiner überhaupt nur *wenige lange Haltetöne* aufweisenden Tenorstimme direkt aus dem von GUIDO beschriebenen hervorgegangen ist.

Nicht zufällig ist wohl auch, daß wir ungefähr um dieselbe Zeit, wo das Organum sich entwickelt, oder doch nur wenig später, *Instrumente* auftauchen sehen, welche eine ähnliche Art primitiver Mehrstimmigkeit bedingen, nämlich das *Organistrum*, das der heute allmählich aussterbenden Drehleier vollständig entsprach, ferner *Streichinstrumente* mit neben dem Griffbrett liegenden, stets unverkürzt mitgestrichenen *Bordunsaiten*; auch von dem durch das ganze Mittelalter nachweisbaren *Dudelsack* muß man annehmen, daß er in dieser Zeit seine Bourdons bekommen hat. Konsequenzen daraus zu ziehen, wäre gewagt; die Analogie aber liegt zu nahe, um sie zu übersehen. Das Organistrum aber weist sogar durch seinen Namen ziemlich deutlich auf die *Organizatio* hin. Ich erwähne diese musikgeschichtlichen Kuriosa jetzt, weil nach GUIDO die Lehre des Organum schnell in andere Bahnen kommt und schnurstracks zum DISKANTUS überführt.

Nur einem nachguidonischen Autor haben wir noch besondere Beachtung zu schenken, ehe wir uns durch JOHANNES COTTON zum DISKANTUS hinüberleiten lassen, nämlich dem anonymen Verfasser der von COUSSEMAKER in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen-âge* S. 229 ff. aus einem dem XI.—XII. Jahrhundert angehörigen Manuskript der Bibl. Ambrosiana zu Mailand abgedruckten Traktates *Ad organum faciendum*, den wir zum Unterschied vom Kölner

und Pariser den *Mailänder Traktat* nennen wollen. Da derselbe gleich im Anfange direkt auf GUIDOs Theorie des Organum Bezug nimmt, so ist er bestimmt nachguidonisch; doch zwingen interne Gründe, seine Abfassung spätestens um 1100 zu setzen. Der Verfasser beklagt sich zunächst, daß die Lehrsätze des PYTHAGORAS durch BOETIUS nur verwickelt und schwerverständlich gemacht worden seien, bedauert weiter, daß GUIDOs Vorschriften für das Organum durch seine Beispiele hinfällig würden (?) und daher nicht recht lieb zu gewinnen und schwer zu behalten seien, und stellt dann fünf Arten des Organisierens *(quinque modos organizandi)* oder vielmehr *fünf Elemente des Organums* auf, nämlich das *Anfangsintervall*, das *Übergangsintervall* zu den mittleren, die eigentlichen *mittleren* (zwischen Anfang und Ende), das *Übergangsintervall* zum Schluß und das *Schlußintervall.*

Wir sehen, der Autor ist ein gründlicher Schematiker. Er hält es auch für nötig, noch besonders anzumerken, daß, wenn ein (Glied eines) Organum sechs Töne (Intervalle) aufweist, von diesen fünf nicht überflüssig (sondern zum Nachweis der Notwendigkeit seiner Aufstellung von fünf Elementen nötig!) sind.

Nachdem er sodann GUIDOs Einleitung ziemlich wörtlich abgeschrieben, sogar mit dem nur bei GUIDO selbst berechtigten Hinweise auf die *vorher erörterte* (!) Verschmelzung *(similitudo)* der Konsonanzen, stellt er seine *eigene Theorie* auf, welche überraschenderweise mit der GUIDOs herzlich wenig zu tun hat.

Die *Regeln des Mailänder Traktats* sind nämlich*):

„Den Anfang der Organalstimme bildet entweder ihre Verbindung mit dem Cantus in der Oktave (!) oder im Einklange, oder

*) (COUSSEMAKER, *Histoire* etc S. 232): *‚Prima vox organi aut manebit conjuncta cum praecedente per diapason vel in eadem, aut disjuncta (per) diapente et diatessaron; mediae vero voces diapente et diatessaron discurrunt.*

Cum autem cantus praestolatur organum, copulatio fit quolibet modo; et ita, cum quatuor voces tantum subsequentes sint, una organalis dicitur; nam prima quandoque jungitur, secunda semper disjungitur, tertia intuens praestolantem, ut habilem copulam tribuet quartae voci cum qualibet consonantia.

Cum tres voces perspiciuntur, ibi est tantum inceptio et copulatio, duabus autem sola conjunctio. Nam differentia primae et mediae et ultimae

aber ihre Scheidung durch Quinten- oder Quartenabstand. Alle mittleren Töne (einer Distinktion) gehen im Quarten- und Quintenabstande mit dem Cantus.

„So oft aber der Cantus die Organalstimme erwartet (d. h. bei allen Teilschlüssen), verbinden sich beide (im Einklange) gleichviel wie.

„Sind nur vier Töne unterzusetzen, so ist nur einer derselben eigentlicher Organalton; denn der erste stimmt in der Regel mit dem Cantus (in der Oktave oder im Einklange), der zweite tritt stets in Gegensatz zu demselben (in Quinten- oder Quartenabstand),

---

vocis ideo praeponitur, ut cum ad tractatum perveniremus ad dandas consonantias earum non conturbet nos ignorantia earum. Sed ut cuncta facilius colliquescant paulo altius ordiendum est videlicet a primo et a secundo et a caeteris.

Primus modus organizandi est quando prima vox copulatur cum praecedente.

Secundus fit per disjunctionem ipsius vocis; nam differentia est conjunctio respectu disjunctionis.

Tertius modus sumitur a mediis vocibus quae mutantur per diatessaron si sunt in diapente et e converso.

Quartus fit a diverso principio vel a diverso medio non tantum ab uno sed ab utroque.

Quintus per *multiplicationem* oppositarum vocum augendo vel auferendo.

Quod autem dictum est verbis, ostendemus exemplis:

a ?
c a b G F e c d c a b G
C D F D F E F G F E F G
Al-le - - lu - - - ia

Quando prima vox copulatur cum praecedente.

Per disjunctionem ipsius vocis:

F a c G F a F C D E C C
Alle - - lu - - - ia
a ? G ?
F d c G ♭ a c d c a b c
Alle - - lu - - - ia
c a c d b a c d c G F D C D E
Alle - lu - - - - - ia‘.

der dritte richtet sich nach dem Schlußtone, um mit irgendeiner Konsonanz geschickt zum Einklange überzutreten.

„Glieder von nur drei Tönen haben nur Anfang und Ende (*incepti* und *copulatio*, mit einem Zwischenintervall, welches den Anfang und das Ende als solche kenntlich macht, also z. B. 1. Oktave oder Einklang, 2. Quinte oder Quarte, 3. Oktave oder Einklang); solche von nur zwei Tönen kommen überhaupt nicht zur Entfaltung eines Gegensatzes, d. h. die Stimmen bleiben konjunkt (in der Oktave oder dem Einklange).

„Die Unterscheidung der Anfangs-, Mittel- und Schlußtöne ist unentbehrlich, um für dieselben die richtigen Konsonanzen bestimmen zu können. Genauer stellen sich also die Verhältnisse so:

„Der Anfangston der Organalstimme steht in der Oktave oder dem Einklange mit dem Cantus.

„Der zweite Ton tritt in Gegensatz zum Cantus (d. h. erhält Quinten- und Quartenabstand).

„Der dritte Ton tritt in Quintabstand, wenn der zweite Quartenabstand hatte und umgekehrt in Quartenabstand, wenn der zweite Quintabstand hatte. Alle weiteren Mitteltöne halten das Intervall des dritten (Quinte oder Quarte) fest.

„Der vierte (wenn nicht mehr als fünf sind, sonst der vorletzte) wechselt wieder die Form des disjunkten Intervalls (Quarte statt Quinte, Quinte statt Quarte) und leitet so zum Abschlusse im Einklange oder in der Oktave.

„Ein fünftes Element bilden rhythmische Abweichungen des Organum vom Cantus durch Einführung längerer oder kürzerer Töne.“ (?)

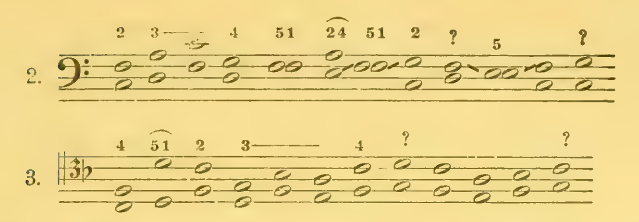
Das erste Beispiel entspricht diesen Festsetzungen am besten:

NB ?
1 2 3 4 5 1 2 3——— 4 5

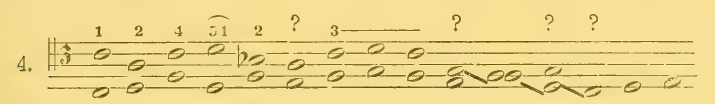
1.

Al - le - lu - ia.

Von den weiter folgenden drei Kontrapunktierungen desselben Cantus, der aber — was sehr zu beachten ist — prinzipiell *Unterstimme* ist, gehen zwei von der Möglichkeit aus, gleich die erste Note der Organalstimme im Quartenabstande zu bringen:



Die dritte geht wieder von der Oktave aus, scheint aber Fehler zu enthalten, da die Gegenstimme länger ist als die Hauptstimme:

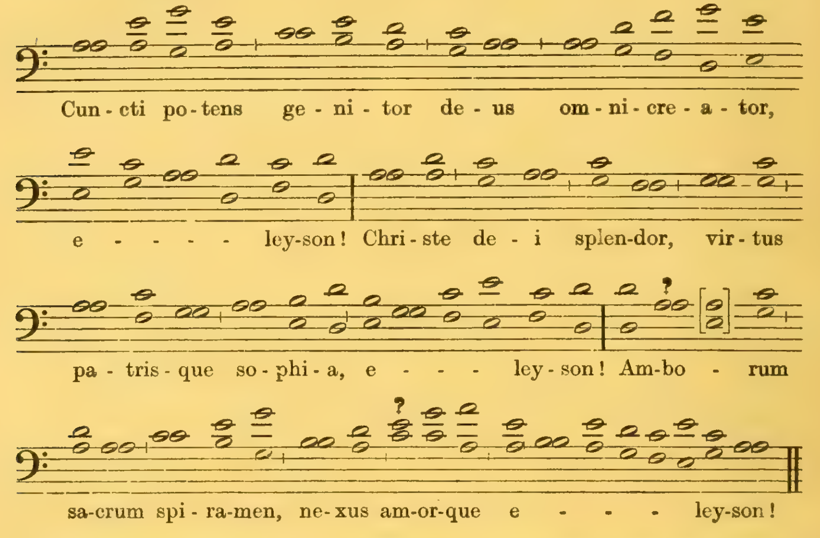


Hier haben wir also noch den Namen Organum, auch das Zusammenlaufen der Stimmen bei den Distinktionen, aber *zum ersten Male eine* **über** *den Cantus gesetzte Gegenstimme* mit den Vorzugsintervallen Quarte oder Quinte — also anscheinend einen Sprößling des Quintenorganums — und der **Oktave** (!) neben dem Einklang für die Anfangs- und Schlußtöne der Distinktionen.

Die nicht mißzuverstehenden Hindeutungen auf das *Zusammentreten der Stimmen aus der Oktave über die Quinte zum Quartenabstande* oder das *Auseinandertreten aus dem Einklange über die Quarte zum Quintenabstande* bekunden eine starke Hinneigung zur *Gegenbewegung als leitendem Prinzip;* doch ist die Vorschrift der fortgesetzten Parallelbewegung in Quinten oder Quarten für die *mediae* der einzelnen Distinktionen noch derart im Banne des Organum, daß man versucht ist, auch die Vorschriften für die Bewegung aus dem Einklange in die Quinte oder aus der Quinte in den Einklang noch aus dem Organum, wie es praktisch gehandhabt wurde, abzuleiten. Gänzlich neu ist die Einbeziehung der *Oktave* in die Zahl der dem zweistimmigen Organum verfügbaren Intervalle. Diese Substitution der Oktave für den Einklang ist nach HUCBALDS[s] und anderer ausführlicher Motivierung der Oktavverdoppelungen durch die Identität der Oktavtöne durchaus nicht verwunderlich; sie mag aber auf die persönliche Initiative unseres Mailänder ANONYMUS zurückzuführen sein. Auch der konsequente Wechsel zwischen Quinte und Quarte derart, daß die *mediae*

Quinten sind, wenn das zweite und vorletzte Intervall Quartenabstand haben und umgekehrt, findet sich sonst nirgend.

Die dem Traktat vorausgehenden Beispiele gehören wohl zu demselben. Das erste mag hier noch seine Stelle finden, obgleich es den Regeln nicht ganz entspricht:



Hier sehen wir den Übergang zur Gegenbewegung noch weiter gesteigert.

Die dem Traktate folgenden lateinischen Reimverse sind zum Teil GUIDOs *Regulae rhythmicae* (GERBERT II. 25 ff.) entlehnt, zum Teil aber original. Dieselben sind im Anfange der Lehre des Anonymus konform, und sprechen vom Wechsel der Quinte und Quarte und den lieblichen Schlüssen im Einklang oder der Oktave.

Die durch die Verse selbst beschriebenen Beispiele sind sodann:

```
       a       G a       E
1.       > F <     > D <   > D
       D       C A       C

                 c          b
            G  a    G     a    G
2.  F <                 F    F
            E  D   D       D
                 C
```

d c a b G a
3. D F a F D E

NB. (Kreuzung!)

d c a b G a G a F a c d
4. D F F D E C D E F D

e c d a c d e c a
5. E G a F G F G E G
?

d d f d c
6. F a c G F a

NB. (Kreuzung!)

Deutlicher als die Regeln des Anonymus beweisen die Beispiele, daß das Organum mehr und mehr die Fesseln der Parallelbewegung abwirft und allmählich zum Discantus wird. Sehr wichtig für diese weitere Entwicklung ist der Umstand, daß der Mailänder Traktat das *Organum als Oberstimme* zeigt, aber mit der Erlaubnis, gelegentlich auch unter den Cantus hinabzusteigen, während noch bei Guido umgekehrt der Cantus gelegentlich unter das sich festsetzende Organum hinabtauchen durfte. Somit ist die Kontrapunktierung bereits auf dem besten Wege, den Cantus firmus zur Nebensache und die *Zusatzstimme zur dominierenden Melodie zu machen.* Ja, die Schlußverse des *Mailänder Traktats* feiern bereits das *Organum als siegreichen Streiter:*

„Organum acquirit totum sursum et inferius,
Currit valde delectando ut miles fortissimus,
Frangit voces velut princeps senior et dominus,
Qua de causa applicando sonat multum dulcius.
Cantus manet ut subjectus praecedendi gratia
Quia quod praecedit tantum minus quam sequentia (!)
Ut Boetius praedicit sic in dialectica,
Ergo organum excedit majori potentia."

Das *frangit voces* sieht sogar so aus, als handele es sich auch um eine Bewegung in kürzeren Notenwerten, also eine *diminutio*

organi, auf welche ja auch der letzte Satz des mitgeteilten Bruchstücks des Prosa Textes zu weisen scheint. Die Regeln des Prosateils des Traktats reichen freilich für solche freie Führung nicht mehr ganz aus, weshalb ich durchaus nicht dafür einstehen möchte, daß der gereimte Teil von demselben Verfasser herrührt.

Daß es sich aber in den Aufstellungen des *Mailänder Traktats* nicht um das Besserwissenwollen eines einzelnen handelt, sondern *daß in der Tat im Laufe des elften Jahrhunderts sich das Parallelorganum allmählich zum Discantus umbildete* und sogar seine Bevorzugung der Quarte für die Mittelpartie der einzelnen Melodieglieder aufgab, erweist mit Bestimmtheit der Musiktraktat des Engländers Johannes Cotton (Gerbert II. 230ff.), der noch im elften Jahrhundert abgefaßt sein wird, jedenfalls etwa um 1100 zu setzen ist. Ich gebe seine nur kurze Abhandlung über unseren Gegenstand vollständig, da uns der Bericht eines so gediegenen Schriftstellers, der mit den Arbeiten Guidos, Bernos und des Hermannus Contractus vertraut ist und auf dieselben Bezug nimmt, von besonderem Werte sein muß (Kap. 23: *De Diaphonia i. e. Organo)**):

„Wir wollen nun noch kurz und bündig von der Diaphonie sprechen, um dem Wissensdurste des Lesers auch hierin nach bestem Vermögen zu genügen.

„Die Diaphonie ist eine wohlgeordnete Verbindung verschiedener Töne, welche zum mindesten durch zwei Sänger vorgetragen

*) „Breviter nunc et succincte de *diaphonia* disserere volumus, quatenus lectoris aviditati in hac quoque re satisfaciamus quantum possumus.

Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia quae ad minus per duos cantantes agitur: ita scilicet, ut altero rectam modulationem tenente *alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason conveniant.* Qui canendi modus vulgariter *organum* dicitur: *eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.* Interpretatur autem diaphonia dualis vox vel dissonantia.

Sed antequam organizandi praecepta demus, de *motibus vocum*, quorum consideratio ad hoc negotium utilis est, pauca perstringere volumus.

.... His ita compendiose insertis ad diaphoniam redeamus.

Ea diversi diverse utuntur. Caeterum hic facillimus ejus usus est,

wird und zwar in der Weise, daß der eine den Cantus firmus hält, der andere aber mit andern Tönen sich nach bestimmten Regeln um denselben bewegt, bei den einzelnen Ruhepunkten aber beide entweder im Einklang oder der Oktave (!) zusammenkommen. Diaphonie bedeutet soviel wie zweistimmige Harmonie. Ehe wir Spezialvorschriften für die Führung des Organum *(organizandi)* geben, müssen wir erst über die Bewegungsarten (Melodieschritte) der einzelnen Stimmen reden" (hier folgt eine Abhandlung über die einfachen und zusammengesetzten Neumen, übereinstimmend mit derjenigen GUIDOs im *Micrologus* [Kap. 16, GERBERT II. 17], für welche wir eine Quelle in der oddonischen Schrift *Musicae artis disciplina* [GERBERT I. 265 ff.] fanden).

„Nach dieser knappen Erklärung kehren wir zur Diaphonie zurück. Dieselbe wird in mehrerlei Weise geübt (!), doch ist die leichtest verständliche Manier die, daß der *Gegenbewegung* besondere Beachtung geschenkt wird, indem *die Organalstimme sich abwärts bewegt, wenn der Cantus firmus steigt und umgekehrt.* Macht der Cantus einen Schluß in *tiefer* Lage, so soll die Organalstimme *darüber* sein und in die Oktave laufen; schließt dagegen der Cantus in *höherer* Lage, so suche die Organalstimme die *untere* Oktave auf; wenn aber der Cantus in *Mittellage* abschließt, so wende er sich zum Einklange mit denselben. Eine wohlbedachte Führung des Organum wird dafür sorgen, daß Schlüsse im Einklange mit solchen in der Oktave wechseln, mit Bevorzugung der ersteren."

Den Abschluß der Darstellung COTTONs, welche leider der Notenbeispiele entbehrt, für welche aber die *Beispiele des Mailänder Traktats* als Illustration dienen können (besonders die voraus-

---

si *motuum varietas* diligenter consideretur: *ut ubi in recta modulatione est elevatio ibi in organica fiat depositio et e converso.* Providendum quoque est organizanti, ut *si recta modulatio in gravibus moram fecerit, ipse in acutis canendo per diapason occurrat;* sin vero in acutis, ipse in gravibus per diapason concordiam faciat: cantui autem in mese vel circa mese(n) pausationes facienti in eadem voce respondeat.

Observandum est, ut organum ita texatur, (ut) nunc in eadem voce, nunc per diapason alternatim fiat; saepius tamen in eadem voce ....".

geschickten und die in dem gereimten zweiten Teile beschriebenen), bildet eine Stelle, deren Deutung zweifelhaft ist:

„*Animadvertere etiam debes, quod quamvis ego in simplicibus motibus simplex organum posuerim* (wohl in den fehlenden Beispielen) *cuilibet tamen organizanti simplices motus duplicare vel triplicare vel quovis modo conglobare si voluerit licet.*"

Dieser Satz kann sich auf die Möglichkeit der Oktavverdoppelungen der beiden Stimmen beziehen, da das ‚*ad minus* per duos cantantes' auf die mehr als zweistimmigen Formen des Organum hinweist; wahrscheinlicher aber ist, daß unter den *motus* diejenigen verstanden werden sollen, über welche sich Cotton vorher ausführlicher verbreitet hat, die *einfachen und zusammengesetzten Neumen.* Damit eröffnet sich aber wieder eine ganz neue Perspektive, und die Auslegung des *frangit voces* im *Mailänder Traktat* im Sinne einer *reicheren figurativen Ausgestaltung der Organalstimme* gewinnt festeren Boden. Freilich über das ‚Wie' einer solchen Figuration gibt uns weder Cotton noch der Mailänder Anonymus Aufschluß. Die überschüssigen Noten der Organalstimme der vierten Kontrapunktierung des *Alleluia* im ersten Teile des *Mailänder Traktats* sind schwerlich in solchem Sinne zu verstehen, da der Schluß offenbar fehlerhaft ist (Terz); ausgeschlossen ist ja allerdings nicht, daß in demselben eine nicht mehr genau festzustellende Exemplifikation solcher Figurierung vorliegt.

Ehe wir unseren Gegenstand weiter verfolgen, will ich nur noch kurz darauf aufmerksam machen, daß für die Zeit Cottons und vor Cotton keinesfalls daran zu denken ist, daß etwa bei den Schlüssen im Tetrardus ein *fis* oder bei denjenigen im Protus ein *cis* in Frage käme. Gustav Jacobsthals Schrift *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche* (1897) ist nämlich sehr geeignet, einen solchen Gedanken aufkommen zu lassen, besonders durch die Bemerkung S. 22 „Danach muß allgemein die Empfindung geherrscht haben (nämlich bereits im 9. bis 10. Jahrhundert, zur Zeit der Abfassung der *Alia musica*!), daß die Verbindung des Fis mit dem G etwas den tetrardus-Melodien Eigentümliches sei und daß mit dieser Verbindung der Eindruck dieser Tonart verknüpft ist." *Diese Bemerkung ist höchst bedenk-*

lich und geeignet, die Köpfe zu verwirren. Es genügt aber, auf GUIDOs Lehre des *Occursus* hinzuweisen, um die gänzliche Haltlosigkeit der Annahme des *Subsemitonium* in so früher Zeit darzutun: daß aber auch noch COTTON auf einem ähnlichen Standpunkte steht, beweist die Bemerkung (GERBERT II. 245), daß der authentische Tritus nicht so wie die anderen authentischen Töne die *Untersekunde* in seinem Normal-Ambitus begreift, weil dieselbe nur einen *Halbton* von der Finalis absteht („[Authento trito] nulla infra finalem descensio attributa est, non aliam ob causam nisi quod *semitonii imperfectio* competentem fieri descensum non permittit"). Auch die von JACOBSTHAL für seine Theorie der chromatischen Alteration ausgebeuteten Hinweisungen COTTONs (GERBERT II, S. 249), daß manche Protusmelodien nicht in die Normallage (D—d), sondern in die eine Quinte höhere Lage gesetzt werden müssen, weil ihnen sonst ein unter C und auch unter F notwendig werdender *Ganzton* (!) fehlt, ja daß auch *Tritus*melodien manchmal aus dem gleichen Grunde nicht in der Normallage darstellbar sind, erweisen dieselbe *ausgesprochene Abneigung gegen das Subsemitonium der Finalis.*

Die später für die Schlußbildungen so selbstverständlich werdende kleine Terz vor dem Einklange bzw. die große Sexte vor der Oktave ist dieser Zeit noch durchaus fremd. COTTON hält für die Zusammenklänge im Organum noch einen *Gradunterschied zwischen der großen und kleinen Terz* fest; erstere scheint allmählich als *Konsonanz* zum Bewußtsein zu kommen, letztere vorläufig noch nicht. Auch der zweite Teil des *Mailänder Traktats* zeigt dieses *Mißtrauen gegen den Semiditonus:*

„Est quaedam consonantia de qua parum reliquimus,
De A ad c, de D ad F, hoc est semiditonus,
Causa cujus depravatur organum superius.
Namque saliendo vadit ut ornetur melius.
Stricte sonat inter mixta ascendendo organum,
Quapropter non tenet legem nisi sit per circulum!

Die letzte Zeile scheint anzudeuten, daß die kleine Terz nur als Zusammenklang zulässig ist, wenn sie in beiden Stimmen durch

Sekundbewegung eingeführt und verlassen wird wie in dem zweiten Beispiele des zweiten (versifizierten) Teiles (vgl. oben S. 90):

G a
F
E D

Dagegen findet die *große Terz* Gnade und wird sogar mit einer *dulcis fistula* verglichen (daselbst wenige Zeilen später).

Ich möchte die Vermutung nicht unterdrücken, daß erst durch die Hexachordenlehre Guidos und seiner Nachfolger *allmählich* sich der Begriff des *Subsemitonium* *) *unter UT* gebildet hat; da nämlich die beiden Lagen C D E F G a und F G a ♭ c d dieses Subsemitonium haben (B C, E F), so mag allmählich auch für G a ♮ c d e dasselbe sich aufgedrängt haben. Die Übertragung desselben von den Durtönen (C, F, G) auf die Molltöne (D, a) hat dagegen ganz bestimmt erst geraume Zeit später stattgefunden. Für den Deuterus (E), welcher das Semitonium *über* der Finalis hat, konnte das *Sub*semitonium natürlich überhaupt nicht in Frage kommen.

---

*) Vgl. S. 168 (Garlandia I).

5. KAPITEL.

DER DECHANT IM XII. JAHRHUNDERT.

Konnten wir in dem durchgeführten Parallel-ORGANUM der *Musica enchiriadis* nicht wohl etwas anderes sehen als das Ergebnis der Einzwängung einer naturwüchsigen primitiven Mehrstimmigkeit in die Schraubstöcke einer schematischen Theorie, welche freilich schwerlich jemals das Vorbild vollständig hat verdrängen können, so finden wir in dem wohl im zwölften Jahrhundert zuerst in seiner reinen Gestalt aufgestellten DISCANTUS *(Déchant)* eine zweite Art solcher Kristallisation der jungen Mehrstimmigkeit in der Retorte der Theoretiker. In dem *reinen Discantus* kommt die antike Konsonanzenlehre noch einmal ganz zur Geltung, derart, daß sogar *die Quarte, das Vorzugsintervall des* ORGANUM, *ganz verschwindet* und nur mehr die beiden ersten Konsonanzen, die *Oktave* (bzw. der *Einklang*) und die *Quinte* als zulässige Intervalle aufgestellt werden, und zwar möglichst in *stetem Wechsel* und unter Vorschrift der *Gegenbewegung*. In seinen Anfängen ist der DISCANTUS noch durchaus wie das ORGANUM an den *gleichzeitigen Vortrag desselben Textes durch beide Stimmen gebunden, aber von Intervall zu Intervall mit Gegenbewegung, unter alleiniger Anwendung von Einklang (Oktave) und Quinte (Duodezime).* Einer Aufzeichnung bedurfte es für eine nach solchen mechanischen Vorschriften zu führende Gegenstimme so wenig, wie für das Parallelorganum, vielmehr war das *Discantieren*, solange diese Vorschriften in Geltung blieben, nur *Improvisation (Chant sur le livre*, d. h. Extemporation der Gegenstimme auf Grund des notierten Cantus firmus). Die *Res facta*, die ausgearbeitete mehrstimmige Komposition, welche ebenfalls im zwölften Jahrhundert ihren Anfang nimmt, basiert da-

gegen auf *Abweichungen* von solchen starren Normen, für welche es aber neuer Mittel der schriftlichen Aufzeichnung bedurfte, nämlich der *rhythmischen Wertzeichen* und *Pausen*, durch welche erst die *Befreiung der Stimmen vom Zwange des gleichzeitigen Vortrags derselben Textsilben* denkbar wurde. Im reinen DÉCHANT ist zwar das Figurieren (Diminuieren) ebensogut möglich wie in dem ORGANUM COTTOS und des *Mailänder Traktats*, aber nur in Gestalt einer reichern melismatischen Auszierung der einzelnen Silben; *die Silben mit ihrem herkömmlichen rhythmischen Vortrage sind solange die eigentlichen Führer der Stimmen beim Zusammensingen, als nicht das Prinzip der Bestimmung der Notengeltung durch die Gestalt der Noten zur Anwendung kommt.*

Die auf uns gekommenen Anweisungen für den DÉCHANT enthalten zumeist kein Wort über die Mensuralnoten, sondern bringen (einige ganz ohne Notenbeispiele) die Regeln für die Einzelfälle in umständlicher trockener Fassung, wie sie sich eigentlich von selbst verstehen, wenn man das Prinzip begriffen hat, daß *Einklang (Oktave) und Quinte stetig wechseln* sollen.

Die ältesten dieser Darstellungen enthalten noch *Anklänge an die Theorie des* ORGANUM, wie dieselbe zuletzt sich gestaltet hatte, in der Vorschrift, die ‚*Mediae voces*‘ parallel in *Quinten* fortschreiten zu lassen; es sind das

1. ein altfranzösischer Traktat „*Quiconques veut deschanter*“ (COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge* S. 245—46),
2. eine lateinische Überarbeitung desselben (zweite Hälfte des ANONYMUS 3 bei COUSSEMAKER, *Script.* I. 324 ff.).

Da wir doch ein Bild von der Abfassung dieser Anweisungen für den (improvisierten) DÉCHANT geben müssen, so finde die mutmaßlich älteste erstgenannte Darstellung hier vollständig Aufnahme (in dem Manuskript 813 der Pariser Nationalbibliothek fol. 269 r und 270 r am Rande eingezeichnet)*):

---

*) *Libellus in gallico de arte discantandi:* „Quiconques veut deschanter, il doit premiers savoir qu'est quins et doubles; quins est la quinte note et doubles est la witisme; et doit regarder se li chans monte ou avale.

„Wer dechantieren will, muß vor allem wissen, was Quinte und was Oktave ist. Quinte ist der fünfte Ton, Oktave der achte.

„Ferner ist darauf zu sehen, ob der Cantus (zu Anfang) steigt oder fällt: Steigt er, so muß man mit der Oktave anfangen, fällt er, so beginnt man mit der Quinte.

Se il monte, nous devons prendre la double note; se il avale, nous devons prendre la quinte note.

Se li chans monte d'une note si come UT-RE, on doit prendre le deschant du double deseure et descendre deux notes; si come il appert (*die Beispiele fehlen*):

Se li chant monte deux notes si come UT-MI[MI]-SOL, nous devons prendre le descant en hutisme note et descendre une note; . . . si demourra li deschans ou quint comme il appert:

Si li chans monte trois notes si come UT-FA, nous devons prendre la witisme note et nous tenir ou point; si demourra li descans ou quint si come il appert:

Se li chans monte quatre notes UT-SOL, nous devons prendre ou double et monter une note, si sera li descans ou quint:

Et si devons savoir que de toutes les *montées* qui sont, nous devons mettre la premiere note ou double et *toutes les autres ou quint et monter ensi come li cans.*

Se li chans descent une note si come FA-MI, nous devons prendre ou quint . . . monter deux notes, si sera li deschans ou double:
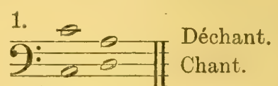
[Se li chans descent deux notes, si come FA-RE, nous devons prendre ou quint et monter une note, si sera li deschans ou double]:

Se li chans descent trois notes si come FA-UT, nous devons prendre ou quint et nous tenir ou point; si demourra la première ou quint et l'autre ou double:
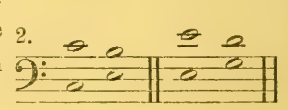
Se li chans descent quatre notes, si come SOL-UT, nous devons prendre

(Beispiele fehlen!)

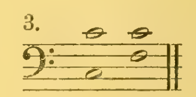
„Steigt der Cantus eine Stufe, z. B. UT—RE, so hat der Déchant mit der höheren Oktave zu beginnen und zwei Stufen herabzusteigen, wie hier bei 1:



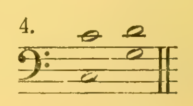
„Steigt der Cantus zwei Stufen, z. B. UT—MI [oder MI—]SOL, so nimmt der Déchant die Oktave und steigt eine Stufe abwärts, so daß er auf die Quinte zu stehen kommt, wie hier bei 2:



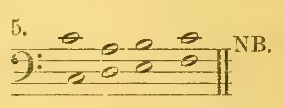
„Steigt der Cantus drei Stufen, z. B. UT—FA, so müssen wir die Oktave nehmen und auf demselben Tone stehen bleiben; dann bildet der Déchant die Quinte des Cantus, wie hier bei 3:



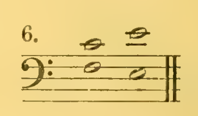
„Steigt der Cantus vier Stufen, z. B. UT—SOL, so müssen wir die Oktave nehmen und eine Stufe hinaufgehen, so daß wir auf die Quinte kommen, wie hier bei 4:



„Ferner ist zu merken, daß *so oft der Cantus fortgesetzt (stufenweise) steigt, wir zuerst die Oktave zu nehmen haben, dann aber fortgesetzt in Quinten parallel mit dem Cantus gehen* wie hier bei 5:



„*Fällt* der Cantus eine Stufe, z. B. FA—MI, so nehmen wir die Quinte und gehen zwei Stufen hinauf, so daß der Déchant eine Oktave vom Cantus absteht, wie hier bei 6:



„Fällt der Cantus zwei Stufen, z. B. FA—RE, so müssen wir mit der Quinte

---

ou quint et descendre une note; si sera la première ou quint et l'autre ou double:

Et si devons savoir que de toutes les *avalées* nous devons *prendre le quint* et *chanter tout ensi que le plain-chant*, et mettre la daaraine ou double."

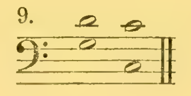
beginnen und eine Stufe hinaufgehen, so daß der Déchant die Oktave erreicht, wie hier bei 7:

7.
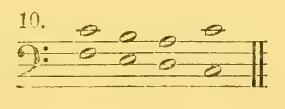
„Fällt der Cantus drei Stufen, z. B. FA—UT, so nehmen wir die Quinte und bleiben auf demselben Tone stehen, so daß wir wieder die Oktave nach der Quinte bringen wie hier bei 8:

8.

„Fällt der Cantus vier Stufen, z. B. SOL—UT, so haben wir die Quinte zu nehmen und eine Stufe herabzugehen, so daß der Quinte die Oktave folgt, wie hier bei 9:
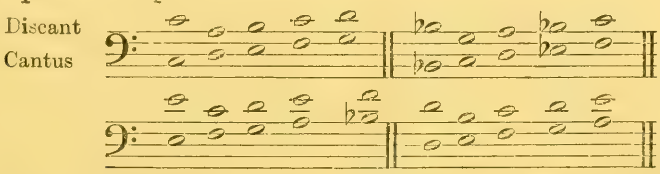


„Endlich ist zu bemerken, daß *so oft der Cantus fortgesetzt (stufenweise) fällt, wir in Quinten mit dem Cantus gehen und nur zum letzten Tone die Oktave bringen* wie hier bei 10“:

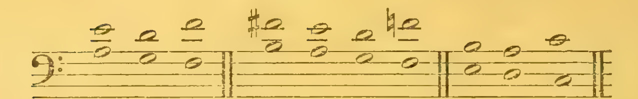


Die lateinische Darstellung des ANONYMUS 3 im ersten Bande der *Scriptores* COUSSEMAKER[8] (aus einem jüngeren Manuskript der Bibliothek von St. Dié, das u. a. schon das *Lucidarium* des MARCHETTUS VON PADUA enthält) stimmt beinahe im Wortlaute mit der hier mitgeteilten altfranzösischen überein. Die beiden Passus über die Quintenparallelen lauten:
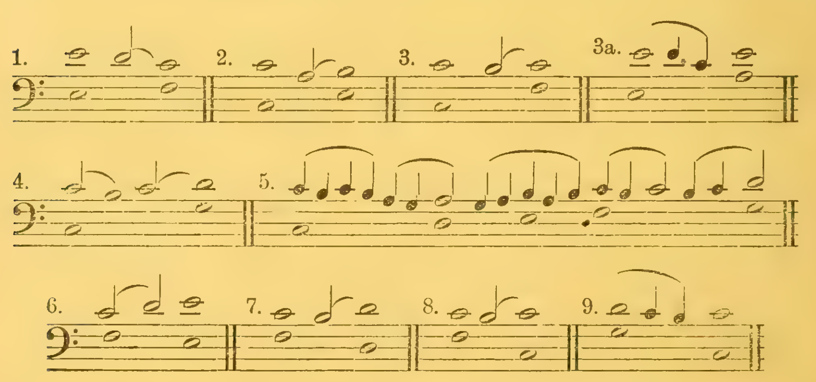
„Nota quod si cantus ascendat duos tonos [sive duos cum dimidio] aut tres aut quatuor, *debemus* incipere in diapason et descendere in diapente, hoc est dicere, quod debemus incipere in duplo et descendere in quintum et ascendere sicut cantus ascendit ut hic patet exemplo:



„Si cantus descendit gradatim ditonum vel tritonum omnes descendentes *debent* esse in diapente praeter ultimam quae debet esse in diapason ut hic patet“:



Das vorletzte Beispiel ist allerdings so fragwürdiger Gestalt, daß es die Echtheit der Illustrationsbeispiele in Frage zu stellen geeignet ist. Im übrigen ist offenbar, daß dieser lateinische Traktat eine Übersetzung jenes französischen ist, da er im einzelnen durch kleine *Zusätze* die Deutlichkeit vermehrt hat. Trotz des angedeuteten Zweifels an der Echtheit der Beispiele will ich doch nicht unterlassen, darauf hinzudeuten, daß dieselben durch Einführung der ‚*duplicatio*', ‚*triplicatio*', überhaupt ‚*conglobatio*' im Sinne der Darstellung COTTONs interessieren. Fast durchweg sind nämlich den Kontrapunktierungen Note gegen Note, wie sie den einzelnen Anweisungen entsprechen, diminuierte angefügt, von denen ich wenigstens einige Proben hersetze (vgl. die Nummern der Beispiele zum französischen Traktat):



Die Noten der Beispiele scheinen mensuriert; wenigstens müßten wir sie so verstehen, wenn die *Opposita proprietas* (▙▬ ▌▪) als solche gemeint wäre. Die Ligaturen haben aber mit Ausnahme derjenigen von 5 (mit *opposita proprietas*), 3 a und 9 (Konjunktur ▪♦♦) durchaus nur die Form der Ligaturen des Chorals *(cum proprietate et perfectione)*, weshalb der Gedanke nahe liegt, sie noch nicht nach FRANCOs Mensuraltheorie aufzulösen, sondern in ihnen nur eine *conglobatio* mehrerer Töne auf eine

Silbe zu sehen: ist das richtig, so sind eigentlich die einzelnen Noten des Cantus unter die *Anfangs*noten der Ligaturen zu stellen. Meine obige Anordnung soll aber vielmehr die strenge Kontrapunktierung kenntlich machen, welche durch Zwischentöne, über deren rhythmische Ordnung Zweifel besteht, figuriert ist. Da der Codex nicht vor 1300 geschrieben sein dürfte, so ist es zwar sehr wohl möglich, daß diese Diminutionen späterer Zusatz sind; die Anwendung der Mensuralregeln für die Auflösung stößt aber auf Schwierigkeiten, so daß ich zu der Annahme neige, die *opposita proprietas* für nicht gemeint zu halten, obgleich dieselbe in dem vorausgehenden *ersten* Teile des Anonymus 3 (Erklärung der Noten) erörtert ist. *Beide Teile sind wohl ganz voneinander unabhängig und nur zufällig vereint.*

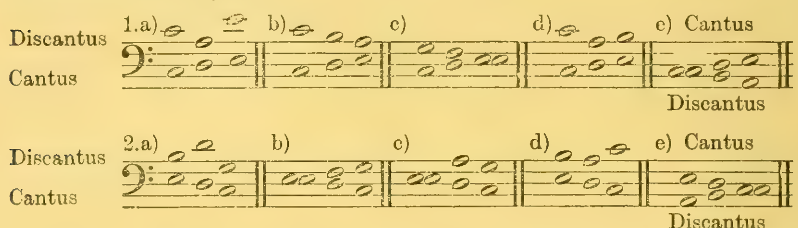
Bemerkenswert ist noch, daß in beiden Traktaten der *Einklang gar nicht mit in Frage gezogen wird.* Wohl aber ist das der Fall in einer dritten durch die Zulassung der Quintenparallelen ebenfalls noch als zur Gruppe der ältesten gehörig sich charakterisierenden Darstellung der Dechantier-Regeln, dem (aus dem Codex 813 der Pariser Nationalbibliothek) von Coussemaker in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen-âge* S. 262 ff. abgedruckten Traktate *De arte discantandi.* Die Stellen bezüglich der Quinten lauten:

„Cum tres vel quatuor vel plures ascendant una post aliam, omnes *possunt* esse in quinto praeter [primam et] ultimam“ (diese Ergänzung ist natürlich auch bei den beiden oben erörterten Darstellungen zu machen); „prima debet esse in duplo et *ultima potest redire ad cantum*“:

„Quando tres notae vel quatuor vel plures descendunt una post aliam, omnes *possunt* esse in quinto praeter ultimam, quae debet esse in duplo“:

Das ‚*possunt*‘ im Gegensatze zu dem ‚*devons*‘ und ‚*debemus*‘ bzw. ‚*debent*‘ der beiden ersten Fassungen ist sehr bedeutsam. Denn der Traktat gibt anderweit Bestimmungen, welche ihn zu dieser *limitierten* Zulassung der parallelen Quinten zwingen. Eine

ganze Reihe von Aufstellungen desselben beziehen sich auf Fälle, wo drei Töne des Cantus in steigender oder fallender Stufenfolge auftreten und bestimmen für dieselben entweder den normalen Wechsel zwischen Oktave und Quinte oder aber auch im Diskant stufenweise Bewegung:
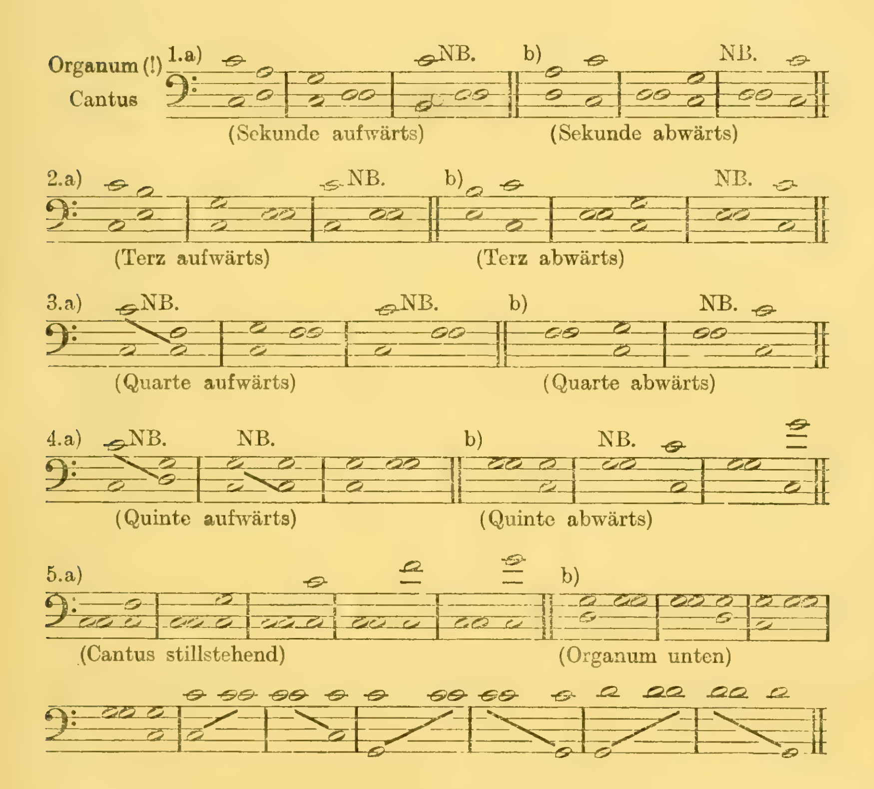


Hier ist bei e) in beiden Fällen das *Hinabgehen des Discantus unter den Cantus* ins Auge gefaßt, bei d) ist die Quintenfolge, bei a) aber deren Vermeidung durch den Wechsel zwischen Oktave und Quinte eingeführt. Die stufenweise Bewegung in den Einklang oder von demselben weg, desgleichen die von und zur Oktave ist uns bereits aus den Bestimmungen des *Mailänder Traktats* für das Organum bekannt (vgl. S. 90); auch den Übertritt aus dem Einklange in die Quinte oder aus der Quinte in den Einklang fanden wir schon dort als Norm aufgestellt.

Wir sehen hier eine bemerkenswerte *Vielgestaltigkeit* mit vernünftigen Neuerungen, welche uns veranlassen könnte, den Traktat zur Lehre Francos in Beziehung zu bringen, wenn er nicht noch zu deutlich mit den letzten Formulierungen der Diaphonie zusammenhinge.

Diese *Ansätze zu stufenweiser Gegenbewegung* verschwinden nun aber gänzlich in einer Reihe ebenfalls noch in das zwölfte Jahrhundert zu setzender Fassungen der Lehre, von denen wahrscheinlich diejenige des Guido de Caroli loco *(Gui de Châlis)* die älteste ist *(De Organo* [!], abgedruckt bei Coussemaker, *Histoire* S. 255 ff. und *Scriptores* II. 191 ff.). Zum ersten Male stoßen wir hier auf *den prinzipiellen Ausschluß der Parallelbewegung* und die *ausschließliche Beschränkung der Zusammenklänge auf die Intervalle Oktave (Einklang)* und *Quinte.* Den Wortlaut der einzelnen Bestimmungen hier wiederzugeben, hat keinen Zweck; es genügt, in Noten dar-

zustellen, welche Intervall-Kombinationen Guido für die einzelnen Stimmschritte des Cantus disponiert (Guido versteht unter [ascendere oder descendere], ‚*duas* voces' die Sekunde, ‚*tres* voces' die Terz usw., während die bisherigen Darstellungen die Ausgangsstufe nicht mitzählen und unter ‚*duas* voces' die Terz verstehen usw.):
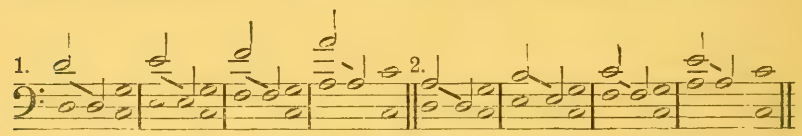


Nicht ganz klar ist, wie in diese Anweisungen die *Quarte* kommt; bei 3a, 4a und 5b scheint es, daß sie durch Hinabtauchen des *Organum* (welchen Namen merkwürdigerweise Guido noch gebraucht) unter den Cantus entsteht, anstatt daß derselbe die Quinte oberhalb nimmt. Bei 5a dagegen erscheint sogar die Quarte *oberhalb* des Cantus; besondere Bedeutung aber ist wohl dieser vereinzelten Aufstellung nicht beizulegen.
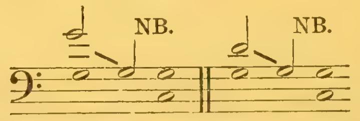
Ganz rein erscheint die Lehre des Déchant in dem anonymen Traktate *De organo*, den Coussemaker aus einem Löwener Codex im zweiten Bande des *Scriptores* abgedruckt hat (S. 494 ff.). Dieser *Löwener Traktat* steht ohne Zweifel in inniger Beziehung zu dem eben besprochenen des Gui de Chalis (aus der Bibliothek von St. Geneviève), ist sogar vielleicht eine Überarbeitung desselben. Er zählt ebenfalls die Terz als ‚*tres* voces‘ usw., hat überhaupt fast denselben Wortlaut, bedient sich aber statt der lateinischen (quinta, octava [duplex vox] usw.) der griechischen Intervallnamen (diapente, diapason) und statt der Tonbuchstaben der Solmisationssilben mit Zugrundelegung der beiden Hexachorde:

G	a	h	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la
C	D	E	F	G	a

Der *Löwener Traktat enthält aber weder die Quarten über noch auch die unter dem Cantus*, entwickelt dagegen in dem mittleren Teile, wie das Organum, d. h. die Diskantstimme aus der Oktave oder Quinte in den Einklang hinabgehen kann, *um von diesem aus in Gegenbewegung* die Quinte oder Oktave zu gewinnen, z. B.:



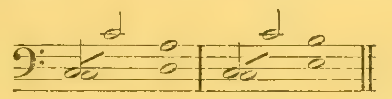
Mit Unrecht vermißt Coussemaker die gleiche Manipulation für den Schritt des Cantus eine Quinte abwärts, da dieselbe keine Gegenbewegung ergeben würde:
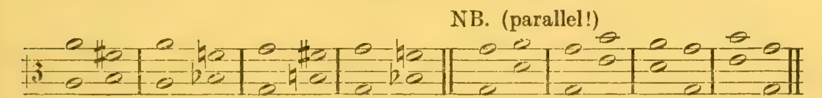


An Stelle der Bewegung des Organum in die Unterquarte des Cantus (bei Kreuzungen und vom Einklange aus) setzt der *Löwener Traktat* die Bewegung in die Unter*quinte* des Cantus:

usw.

Da haben wir wirklich die *Gegenbewegung à tout prix unter Ausschluß aller andern Intervalle als Einklang, Oktave und Quinte;* wollte man etwas vermissen, so wäre das die Ermöglichung der Gegenbewegung bei steigendem Cantus vom Einklange aus durch Oktavsprung nach oben:
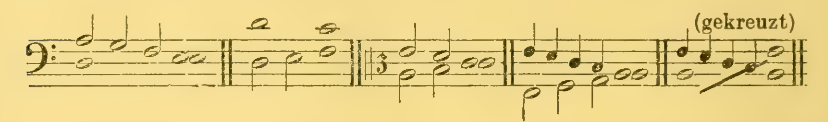


Wir dürfen wohl annehmen, daß diese äußerste Zuspitzung der Theorie auf Durchführung der Gegenbewegung niemals in weiteren Kreisen zu allgemeiner Gültigkeit gelangt ist. Vielmehr finden wir in allen weiter nachweisbaren Diskantierregeln Parallelbewegungen aus der Oktave in die Quinte und umgekehrt als durchaus normal aufgestellt und die unterscheidende Signatur des eigentlichen Déchant von früheren und späteren Satzvorschriften bildet nur mehr die Beschränkung auf die Intervalle Oktave, Einklang und Quinte, so in der noch ins zwölfte Jahrhundert gehörigen Abhandlung ‚*Quaedam de arte discantandi*' bei Coussemaker, *Histoire* S. 274 ff. (aus Codex 812 der Pariser Nationalbibliothek), die zwar schon Teile enthält, welche die Mensuralnoten besprechen, aber die Diskantierregeln noch von besonderer Bezugnahme auf dieselben freihält. Ich hebe nur einige Beispiele heraus, um die Übereinstimmung mit den ältern Fassungen zu erweisen:
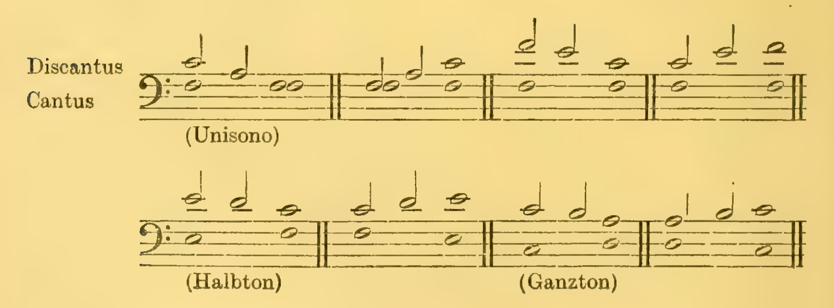


Dieser Traktat setzt sich übrigens in seiner Terminologie in Gegensatz zu den beiden soeben besprochenen, da er bei der Bestimmung der Intervalle den Ausgangston *nicht* mitzählt („Et nota quod quando dicitur: ascende vel descende sic vel sic *prima vox non computatur);* man darf aus solcher Bezugnahme wohl auf ungefähre Gleichalterigkeit schließen. Auch der mit dem Anon. 3 in demselben Manuskript (St. Dié) gefundene Anonymus 2 bei Coussemaker, *Script.* I. 303 ff. hat in dem völlig selbständigen S. 312 bei ‚*Sciendum est*' beginnenden dritten Teile (Diskantierregeln) diesen

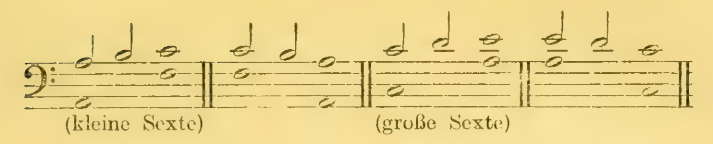
selben Satz (S. 312 ‚Et nota quod' usw.). Auch dieser Traktat (Anon. 2c) zählt zu den reinsten Darstellungen der Lehre des Déchant. Daß die Notenbeispiele *jeden Schritt von mehreren Stufen diatonisch ausfüllen*, ist vielleicht nicht als Figuration gemeint, sondern nur zur Verdeutlichung des Abstandes:



Das gleiche gilt von den Diskantierregeln des ersten Teils (2a, bis S. 211 bei *Sequitur de discantu*), der sich besonders durch das Fehlen der erwähnten besonderen Zählweise vom dritten (2c) unterscheidet. Der mittlere (2b) dürfte zu den ältesten Traktaten gehören, welche die *Terzen als Konsonanzen* behandeln.

Es verschwinden nun allmählich die bei Guido von Chalis auffallend breit dargelegten, doch für einzelne Schritte des Cantus auch noch in den letztgenannten Traktaten neben andern Möglichkeiten mit aufgeführten *tautologischen Gegenbewegungen aus der Oktave in den Einklang und umgekehrt* (vgl. S. 105). Die ‚*Discantus positio vulgaris*' (bei Coussemaker, *Script.* I. 94 ff. im Traktat des Hieronymus de Moravia) führt dieselben überhaupt nicht auf. Diese von Hieronymus de Moravia als die älteste von allen bezeichnete *(antiquior omnibus)*, also seinerzeit (um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts) als alt geltende anonyme Abhandlung, normiert auf Grund der uns nunmehr geläufigen Diskantierregeln einige zweckmäßige *Einschaltungen von Zwischentönen im Discantus.* Das Ergebnis ist folgendes:





Die vier letzten Fälle zeigen wieder Parallelbewegung aus der Oktave in die Quinte bzw. umgekehrt.

Das ‚*Compendium**) *Magistri Franconis*' (Coussemaker, *Script.* I. 154 ff.), trotz des ‚*Ego Franco de Colonia*' wohl keine selbständige Arbeit Francos, sondern ein Schulkatechismus, gehört ebenfalls hierher und unterscheidet sich im ersten Teile in nichts von den letztbesprochenen Traktaten, hat sogar auch noch die Folge Oktave—Einklang (in Gegenbewegung), desgleichen die Parallelbewegung aus der Oktave in die Quinte beim Quintschritt des Cantus nach oben $\begin{pmatrix} c & d \\ C & G \end{pmatrix}$. Soweit ist der Traktat entschieden nicht spezifisch frankonisch, sondern gibt die vorfrankonische Lehre unverändert weiter. Dagegen gehört das dritte Kapitel dem Kreise der frankonischen Theorie an (Einführung der Terz vor der Quinte und dem Einklange, und der Sexte vor der Oktave; auch die ausdrückliche Erlaubnis, gelegentlich doch den Discantus parallel mit dem Cantus zu führen, verrät die eingetretene *Reaktion gegen die halsstarrige Theorie der fortgesetzten Gegenbewegung.*

Der in vieler Beziehung so interessante Anonymus 4 (bei Coussemaker, *Script.* I. 354 ff.) belehrt uns übrigens, daß der Parallelgesang entweder auch seinerzeit, d. h. nach 1250, noch nicht ganz abgekommen war oder aber eine neue Form angenommen hatte (Fauxbourdon? der Codex ist *englischer* Provenienz): „Et differentia est inter istos et discantores qui dicuntur *plani cantores*, quoniam plani discantores si tenor ascendit ipsi ascendunt, si tenor descendit et ipsi descendunt."

Wir haben alle Ursache, anzunehmen, daß die *größere Wichtigkeit, welche um diese Zeit allgemein der großen und kleinen Terz* beigelegt wird, auf eine *neuerliche Einwirkung der primitiven volks-*

---

*) Vgl. dazu S. 118 (das *Compendium* ist wahrscheinlich doch von Franco von Cöln, dagegen aber die *Ars cantus mensurabilis* von Franco von Paris).

mäßigen Mehrstimmigkeit zurückzuführen ist, welche, wie gesagt, auch bereits die ersten Versuche kunstmäßiger Mehrstimmigkeit (das ORGANUM) angeregt haben mag. Diesmal handelt es sich aber nicht um eine neue Anregung, sondern um eine *gründliche Korrektur*, welche freilich so schnell nicht perfekt werden sollte. Der ANONYMUS 4 verrät uns auch, von wo aus die bessere Würdigung der Terzen sich verbreitete. Gelegentlich der Erörterung der Konsonanz oder Nichtkonsonanz der *Terzen* sagt er:

„Tamen apud organistas optimos et prout in quibusdam terris sicut *in Anglia, in patria quae dicitur* **Westcuntre***) *optimae concordantiae dicuntur, quoniam apud tales magis sunt in usu.*"

Durch diesen Hinweis gewinnt die Mitteilung des GIRALDUS CAMBRENSIS (vgl. S. 25) erhöhtes Gewicht und wächst zugleich die Wahrscheinlichkeit, daß GYMEL und FAUXBOURDON erheblich älter sind als ihre Beschreibung durch den Mönch WILHELM.

---

*) HAWKINS, *History* II. 199 vermutet, daß der Anonymus ‚*Westcuntre*' statt ‚*North country*' geschrieben habe, was die Identität dessen, was er meint, mit der Notiz des GIRALDUS CAMBRENSIS nur bestätigen würde.

6. KAPITEL.

DIE UMGESTALTUNG DER THEORIE DER KONSONANZ UND DISSONANZ IM XIII. JAHRHUNDERT.

Wenn auch begründete Ursache zu der Annahme vorhanden ist, daß der Parallelgesang in Terzen, vielleicht sogar auch der in Terzen und Sexten, bereits im zwölften Jahrhundert von England aus auf dem Kontinent bekannt geworden ist, und daß GYMEL und FAUXBOURDON wohl sogar den ersten Anstoß zur Aufstellung der Lehre vom ORGANUM gegeben haben, so müssen wir doch die Erörterung dieser vielleicht ältesten Arten des Parallelgesanges so lange hinausschieben, bis uns beglaubigte Darstellungen ihrer Theorie begegnen. Die chronologische Ordnung der zu besprechenden Arbeiten führt uns daher nun zunächst zu einer größern Reihe von Traktaten, in welchen sich wohl schon die Korrektur der auf dem Kontinent (in den Niederlanden, in Frankreich und Italien) entstandenen Theorien der mehrstimmigen Musik (ORGANUM und DÉCHANT) durch jene vielleicht viel ältere urwüchsige praktische Handhabung der Polyphonie bemerklich macht, aber ohne noch diese selbst in bestimmter Formulierung hervortreten zu lassen. Diese Korrektur offenbart sich aber zunächst in der *Aufstellung der Terzen und Sexten neben den Oktaven und Quinten als Konsonanzen,* wenn auch noch für Jahrhunderte als „unvollkommener"; es fällt mit einem Male wie ein erleuchtender Strahl in das Dunkel der noch in der antiken Konsonanzenlehre befangenen Köpfe die Erkenntnis, daß die Terzen eigentlich gar nicht so schlecht klingen und eine höchst angenehme Abwechslung in die bisher allein Oktave,

Quinte und Quarte berücksichtigenden Versuche bringen. Die ‚*dulcis fistula*‘ des *Mailänder Anonymus* verrät zwar schon im elften Jahrhundert die Ahnung dieses Sachverhalts und auch Guidos von Arezzo Vorliebe für die Tonarten, welche zur Einführung von Terzen Gelegenheit geben, ist ein bedeutsames Symptom für das allmählich erstarkende Bewußtsein, daß die Beschränkung auf die vom Altertume anerkannten Konsonanzen eine Vergewaltigung der Natur ist. Aber noch ist ein weiter Weg bis zur Anerkennung der Terzen in der *Theorie* als gleichberechtigter Faktoren neben den anderen Konsonanzen. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfolgt die endgültige Legitimation der Terzen, welche einstweilen sozusagen wider besseres Wissen (oder Zu wissen glauben) mit einer Art Freibrief „zugelassen“ werden.

Wer es zuerst ausgesprochen, daß die Terzen „unvollkommene Konsonanzen“ sind, ist nicht mit Bestimmtheit zu erweisen. Schon der griechische Musikschriftsteller Gaudentius (wahrscheinlich im zweiten Jahrhundert nach Chr.) weist der großen Terz (dem Ditonus) eine mittlere Stellung zwischen Konsonanz und Dissonanz an, aber in Gesellschaft des Tritonus (!) als sogenanntes paraphones Intervall (von der kleinen Terz, dem Trihemitonium, spricht er nicht) — für uns Grund genug, seiner Aufstellung keinerlei Gewicht für die Theorie der mehrstimmigen Musik beizulegen (Fétis ist in diesen Fehler verfallen und sucht in der Aufstellung des Gaudentius, den er für etwa zwei Jahrhunderte jünger hält als er ist, die ältesten Spuren des Organum). Nach allgemeiner Annahme kommt als Urheber der neuen Lehre hauptsächlich Franco von Cöln in Frage; es ist aber wahrscheinlicher, daß einer der andern in der musikhistorischen Skizze des Anonymus 4 bei Coussemaker, *Script.* I. genannten ältesten Meister des mehr als zweistimmigen Satzes (Leoninus, Perotinus, Robert von Sabilon, Petrus [de Cruce], Johannes Primarius [de Garlandia!]) sie aufgebracht hat. Die kategorische Bestimmtheit, mit welcher dieser selbst noch ins 13. Jahrhundert gehörige Autor die zeitliche Aufeinanderfolge dieser Meister an mehreren Stellen (S. 341, 342) angibt, ist für uns mangels anderweiter Angaben durchaus beweisend. Danach scheint die durch Notenzeichen bestimmte Mensur in Paris

oder doch in Frankreich aufgekommen zu sein, und auch die veränderte Fassung der Lehre von den Konsonanzen möchte man deshalb auf Rechnung eines jener ältesten Meister setzen, von denen leider keine ihre Namen tragenden Traktate erhalten sind. Der Anonymus 4 bemerkt aber ausdrücklich (S. 344), daß die Unterscheidung der Wertgeltung durch die Gestalt der Notenzeichen anfänglich sehr unvollkommen gewesen sei*), besonders bezüglich der Ligaturen, und daß erst im Laufe langer Zeit *(in longo tempore)* sich eine bestimmte Regelung dieser Dinge herausgebildet habe, ein Ausspruch, den wir angesichts der zahlreichen Widersprüche der ältesten Darstellungen der Mensuraltheorie als sehr richtig anerkennen müssen.

Der von Hieronymus de Moravia (in der Mitte des 13. Jahrhunderts) als der älteste von allen bezeichnete Traktat über den Discantus (von Coussemaker ‚*Discantus positio vulgaris*' überschrieben, *Script.* I. 94 ff.) kennt noch nicht die Konsonanz der Terzen, läßt aber bereits durchblicken, daß man diese nicht mehr für wirklich dissonant hält (S. 95)**). „Konsonanz ist die Verschmelzung mehrerer Stimmen, die dieselben oder verschiedene Töne singen. Von den Konkordanzen sind drei besser als die andern, nämlich der Einklang, die Quinte und die Oktave. Die übrigen Intervalle sind mehr Dissonanzen als Konsonanzen, und zwar in verschiedenen Graden abgestuft, sofern die Sekunde *(tonus)* mehr zu dissonieren scheint als alle anderen Intervalle." Wäre Walter

*) Coussemaker I. 341: „a parte et in suo tempore Perotini Magni . . nesciebant numerare (Couss. ‚narrare') ipsas cum quibusdam aliis postpositis . . . et a tempore Leonini (Couss. ‚Leonis') a parte, quoniam duae ligatae tunc temporis pro brevi longa ponebantur et tres ligatae simili modo in plurimis locis pro longa brevi [longa]". S. 344: „Maxima pars cognitionis antiquorum fuit a praedictis *sine materiali significatione*, quod ipsi habebant notitiam concordantiarum melodiae completae . . . et dicebant: punctus ille superior sic concordat cum inferiori, et sufficiebat eis". Vgl. auch meine ‚Studien zur Geschichte der Notenschrift', S. 250 Anm.

**) „Consonantia est diversarum vocum in eodem sono vel in pluribus concordia. Inter concordantias autem tres sunt ceteris meliores scilicet unisonus diapente et diapason. Ceteri vero modi magis sunt dissonantiae quam consonantiae, tamen secundum magis et minus, unde major videtur dissonantia in tono quam in aliquo alio modo."

Odington, der eine höchst merkwürdige Diskussion der Frage bringt und den Folgerungen des Bartolomeo de Ramis (1482!) sehr nahe kommt, wirklich der 1229 zum Erzbischof von Canterbury ernannte Walter of *Eynsham*, so würden wir wohl für diesen die Autorschaft der neuen Lehre in Anspruch nehmen müssen. Seit aber feststeht, daß Walter Odington, der Mönch von *Evesham*, mit demselben nichts weiter als den Vornamen Walter gemein hat (vgl. Grove, *Dictionary of music*, IV. 734), kann daran nicht mehr gedacht werden. Odington ist vielmehr jedenfalls identisch mit dem 1316 in Oxford lehrenden Mathematiker dieses Namens. Sein Traktat ist daher frühestens um 1275 anzusetzen. Dagegen kommt der Verfasser des *unzweifelhaft der ‚Discantus positio vulgaris' annähernd gleichaltrigen, ganz bestimmt vor* Franco *und* Garlandia *zu setzenden „De musica libellus"* (Coussemaker's Anonymus 7, *Script.* I. S. 378), als dessen Verfasser vielleicht Robertus de Sabilone gelten kann, ernsthaft in Frage. Er sagt kurzweg (S. 382)*): „Auch ist zu bemerken, daß die notwendigsten Intervalle der Einklang, *die kleine und große Terz*, Quarte, Quinte und Oktave sind, da sich der Discantus stets in einem derselben mit dem Tenor befindet. Einklang und Oktave sind vollkommene Konsonanzen; die kleine und große Terz unvollkommene, Quarte und Quinte mittlere." Von der Sexte spricht er nicht; sonst könnte man wohl vermuten, daß der Verfasser einer der im Anonymus 4 genannten ältesten englischen Lehrmeister wäre.

Bisher sind wir trotz der Nachrichten des Anonymus 4 nicht genügend unterrichtet über das zeitliche Verhältnis von Johannes de Garlandia und Franco von Cöln, der beiden wichtigsten Theoretiker dieser Zeit, da die Lebenszeit Franco's von Cöln nicht genügend feststeht. Daß nicht der Scholastikus Franco zu Lüttich (im 11. Jahrhundert) in Frage kommen kann, steht aber ganz

*) „Et notandum quod unisonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente et diapason sunt magis necessariae species quam aliae quia omnis discantus cum tenore suo in aliqua istarum consonantiarum. Notandum quod unisonus et diapason sunt consonantiae perfectae, *ditonus et semiditonus sunt imperfectae*, diatessaron et diapente dicuntur mediae."

außer Zweifel; aber auch daß der Franco, welcher 1190 Prior der Benediktinerabtei zu Cöln war, der Verfasser der *Ars cantus mensurabilis* wäre, ist nicht allzu wahrscheinlich, zumal nach den Angaben des Anonymus 4 wohl auch Franco von Cöln in Paris gewirkt hat. Um die Konfusion zu vermehren, spricht aber Hieronymus de Moravia dem Franco die Autorschaft der *Ars cantus mensurabilis* direkt ab und nennt als Verfasser einen Johannes de Burgundia, der sein Lehrer gewesen zu sein scheint *).

Johannes de Garlandia ist nach Coussemaker, *Script.* III. S. VII um 1190 in England (!) geboren und in Oxford erzogen, studierte um 1210 an der Pariser Universität und errichtete in Paris ‚in septo Garlandiae' eine Schule, woher sein Beiname ‚de Garlandia'. 1229 ist er als Magister an der neu errichteten Universität zu Toulouse, 1232 aber wieder an seiner Schule zu Paris. Francos von Cöln Lebenszeit vor diejenige des Garlandia zu setzen ist unmöglich. Was in der *Ars cantus mensurabilis* übereinstimmendes (zum Teil wörtlich) mit dem von Hieronymus de Moravia gegebenen Traktate des Garlandia enthalten ist, wird wohl Franco übernommen haben, der um 1230—1250 geschrieben haben mag. *Die Mensuraltheorie der ‚Ars cantus mensurabilis' ist gegenüber derjenigen des* Garlandia *wesentlich fortgeschritten und gefestigt.* Wenn beide Lehrer in Paris gelebt haben, so ist eine direkte Anknüpfung des einen an den andern geradezu selbstverständlich. Die Bedeutung des *älteren* Franco *(von Paris)*, von welchem der Anonymus 4 Coussemakers spricht, können wir leider nicht mehr abschätzen. Die Folgezeit hat beide Franco durchaus konfundiert; aber das Zeugnis des Anonymus 4, der fast noch ein Zeitgenosse des zweiten Franco gewesen sein muß, ist nicht wegzudisputieren und daher W. Nagels Annahme einer „Legende von Franco von Paris" gewiß bedenklich. Ein *Arbor* des Johannes de Burgundia wird übrigens von Petrus Picardus (Coussemaker I. 136 und 137) neben Francos von Cöln *Ars cantus mensurabilis* als selbständiges Werk erwähnt; wir werden deshalb den Zweifel des Hieronymus de

*) (S. 117): „Subsequitur positio tertia Johannis videlicet de Burgundia ut ex ore ipsius audivimus vel secundum vulgarem opinionem Franconis de Colonia."

Moravia an der Verfasserschaft Francos für letztere nicht zu ernst nehmen dürfen.

Der bei Coussemaker, *Script.* I. 97 ff. abgedruckte Traktat des Johannes de Garlandia *De musica mensurabili positio* teilt in der S. 104 beginnenden zweiten Hälfte (welche dem zweiten Abdrucke desselben Traktates bei Couss. I. 175 ff. fehlt) die Konsonanzen *(Concordantiae)* in vollkommene (Einklang und Oktave), mittlere (Quinte und Quarte) und unvollkommene (große und kleine Terz), die Dissonanzen *(Discordantiae)* entsprechend in vollkommene (Halbton, Tritonus und große Septime), mittlere (Ganzton und *kleine Sexte* [semitonium cum diapente]) und unvollkommene *(große Sexte* und kleine Septime). Auch enthält der Traktat den Satz, daß *niemals eine Dissonanz anders als des ‚Colors' wegen vor einer vollkommenen Konsonanz auftritt;* unter *Color* ist die *Figuration* zu verstehen, also soll *keine Dissonanz als selbständige Kombination der beiden Stimmen vor einer vollkommenen Konsonanz auftreten* (an diese Stelle gehören vielmehr die unvollkommenen und mittleren Konsonanzen). In dem der Besprechung des *Triplum* gewidmeten Teile seines Traktates (Couss. I. 116) macht aber Garlandia noch weiter geltend, daß zwischen der Duodezime und Doppeloktave sich eine Dissonanz befinde, welche „sehr gut konsoniere", womit offenbar die Oktaverweiterung der (großen) Sexte gemeint ist (die Beispiele sind unbrauchbar).

Beinahe *wörtlich* übereinstimmend mit der Definition Garlandias ist die Definition der *Ars cantus mensurabilis* Cap. XI (bei Gerbert III. 11 und gleichlautend bei Couss. I. 129 [H. de Moravia]):

„Es gibt drei Arten der Konsonanzen: vollkommene, unvollkommene und mittlere. Vollkommene sind diejenigen, bei denen man wegen der starken Verschmelzung die einzelnen Töne kaum mehr unterscheiden kann" *). Die Elemente der drei Gruppen sind

*) „Concordantiarum tres sunt species scilicet perfecta, imperfecta et media. *Perfecta concordantia* dicitur quando plures voces conjunguntur ita *quod una ab alia vix accipitur differre* propter concordantiam. Et tales sunt duae scilicet unisonus et diapason ut hic" (Beispiele nach Gerbert):



dieselben wie bei GARLANDIA. Dagegen teilt aber FRANCO die Dissonanzen nur in vollkommene und unvollkommene, indem er die mittleren mit zu den vollkommenen schlägt, so daß als unvollkommen dissonierend nur Ganzton, *große Sexte* und kleine Septime übrigbleiben. „Alle Oktaverweiterungen der aufgezählten Intervalle gelten für gleichbedeutend mit denselben.“ Dazu der Lehrsatz: „*Jede unvollkommene Dissonanz ist direkt vor einer Konsonanz an ihrer rechten Stelle.*“ Ich lasse es dahingestellt, ob man in den auf-

---

„Imperfecta dicitur quando duae voces multum differre percipiuntur ab auditu, tamen non discordant et sunt duae scilicet ditonus et semiditonus ut hic:

(besser:)

Mediae vero concordantiae dicuntur, quando duae voces conjunguntur (majorem) concordantiam habentes quam praedictae, non tamen ut perfectae: et sunt duae scilicet diapente et diatessaron ut hic patet:

(besser:)

Quare una concordantia magis concordet quam alia, planae musicae relinquatur. Discordantiarum duae sunt species, perfecta et imperfecta. Perfecta discordantia dicitur quando duae voces sic conjunguntur, quod se compati non possunt secundum auditum; et sunt quatuor scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente et *semitonium cum diapente* ut hic:



Imperfectae discordantiae dicuntur quando duae voces se quodammodo compati possunt secundum auditum, sed discordant; et sunt tres species scilicet tonus, *tonus cum diapente* et semiditonus cum diapente ut hic:



Et nota quod tam discordantiae quam concordantiae possunt sumi in infinitum, ut diapente cum diapason, diatessaron cum diapason... Et sic in duplici diapason vel triplici si possibile esset in voce. *Item sciendum est quod omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat.*“

gewiesenen kleinen Abweichungen einen Fortschritt, eine Überarbeitung jener wahrscheinlich älteren Fassung sehen muß oder nicht. Dagegen sind aber die Abweichungen des mit ‚*Ego Franco de Colonia*' beginnenden *Compendium discantus* bei COUSSEMAKER I. 154 so stark, daß man wohl einen *anderen Verfasser* annehmen muß *): „*Dissonanzen* schlechthin *(pure)* gibt es sechs: die kleine und große Sekunde, den Tritonus, die *kleine Sexte* (semitonium cum diapente), kleine und große Septime. Von den Konsonanzen sind drei Konsonanzen schlechthin *(per se perfectae)*, nämlich der Einklang, die Oktave und die Quinte; drei werden durch den Zusammenhang *(per accidens)* zu Konsonanzen, nämlich die kleine und große Terz im Übergange zur Quinte bzw. dem Einklange und die *große Sexte* im Übergange zur Oktave. Eine ist an sich konsonant, wird aber durch den Zusammenhang zur Dissonanz: die *Quarte* (NB!)." Hier ist die Ausnahmestellung der Quarte im höchsten Grade frappierend und verrät ein bereits stark fortgeschrittenes Harmoniegefühl im Sinne der Terzen als Konsonanzen. (Vielleicht ist doch der *Pariser* FRANCO der Verfasser der *Ars cantus mensurabilis* und FRANCO VON CÖLN der des *Compendium*?!)

Seltsam berührt uns in diesen Definitionen die *strenge Auseinanderhaltung der großen und kleinen Sexte*, deren erstere zwar dissonant ist, aber doch ähnlich einer Konsonanz soll wirken können, während die zweite durchaus für dissonant gilt. Ungefähr ebenso unterscheidet noch hundert Jahre später SIMON TUNSTEDE (1351) im ‚IV. *principale*', welches COUSSEMAKER bereits im III. Bande der *Scriptores* als ANON. I. abgedruckt hat (Dr. W. NAGEL a. a. O. Bd. I. S. 62 irrt, wenn er nicht nur an der Zugehörigkeit des ANON. I. zu den ‚*Quatuor principalia*' TUNSTEDES zweifelt, sondern bestimmt den ANON. I. für c. 30 Jahre älter hinstellt als TUNSTEDES Werk und als Quelle desselben angesehen wissen will; den Beweis der

---

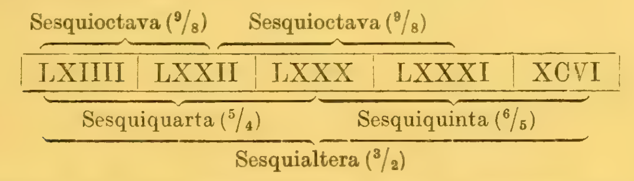
*) „Dissonantiae pure sunt sex scilicet semitonium, tonus, tritonus, *semitonium cum diapente*, ditonus cum diapente, semiditonus cum diapente. Consonantiarum sunt tres per se et perfectae scilicet unisonus diapason et diapente; tres sunt per accidens scilicet semiditonus, ditonus in ordine ad diapente vel unisonum, [tonus] cum diapente in ordine ad diapason; una est perfecta et non [perfecta] per accidens [scilicet diatessaron]."

Identität liefert der ‚Anonymus‘ selbst S. 354 durch Hinweis auf das ‚*secundum principale*‘, den NAGEL übersehen hat) *). TUNSTEDE nennt mit guter Motivierung *Ganzton*, *Quarte* und *kleine Sexte* unvollkommene Dissonanzen, große und kleine Terz und große Sexte aber unvollkommene Konsonanzen **).

Wenn auch, wie bemerkt, WALTER ODINGTON nicht vor 1275 geschrieben hat, so ist doch seine Beurteilung der Terzen (und Sexten) eine so merkwürdige, daß sie unser Interesse im höchsten Grade in Anspruch nimmt. Der sich offenbarende *Zwiespalt der Theorie und der Praxis*, und zwar ein anscheinend sehr verbreiteter, fällt sehr ins Gewicht zur Bestärkung der Annahme, *daß zu* ODINGTONs *Zeit die Behandlung der Terzen als Konsonanzen wenigstens in der Praxis der Engländer etwas altes war.* Die mathematische Spekulation führt nämlich ODINGTON (bei COUSSEMAKER I. 191) zu der Erkenntnis, daß die akustische Bestimmung der Quinte als 3 : 2 der Kombination der Verhältnisse $^5/_4$ und $^6/_5$ entspricht:

$$^5/_4 \times {}^6/_5 = {}^{30}/_{20} = {}^3/_2$$

und er tritt daher allen Ernstes der Frage nahe, **ob nicht die grosse Terz als 5:4 und die kleine als 6:5 zu bestimmen sei.** Freilich bemerkt er, daß zwei Ganztöne der Größe 9 : 8 nicht genau der Größe einer Terz 5 : 4 entsprechen:



und findet (S. 198), daß der aus zwei Ganztönen der Größe $^9/_8$ bestehende Ditonus (um $^{81}/_{80}$) größer ist als die durch harmo-

*) Vgl. auch COUSS. III. 356 den Hinweis auf das III. principale.

**) (COUSSEMAKER, *Script.* III. 356 bzw. IV. 280): „Imperfecta concordantia ab instabilitate sua merito denominatur, quae de loco movetur in locum et per se inter nullas certas invenitur proportiones. Tales enim sunt semiditonus, ditonus et tonus cum diapente. Nam semiditonus et ditonus quae tertiam sonant vocem *diversimode variantur prout cantus ascendit et descendit* (!) . . . sexta vox aliquando fit in dyapente cum tono et aliquando in dyapente cum semitonio (. . . discordantia imperfecta).“

nische Teilung der Quinte als $^5/_4$ bestimmte große Terz, und daß der Semiditonus (um $^{81}/_{80}$) kleiner ist als die als $^6/_5$ bestimmte kleine Terz. *Aber* (S. 199) *da dieselben dem Verhältnis der als* $^5/_4$ *und* $^6/_5$ *bestimmten Terzen nahe kommen, so sind die meisten der Ansicht, daß sie konsonant sind;* und obgleich ihre Konsonanz sich nicht in den Zahlenverhältnissen erweist, so bringt doch die menschliche Singstimme ihre Verschmelzung auf eine feine Weise zustande *). Die große Sexte hält Odington als Dissonanz fest (S. 200) und motiviert ihre häufige Einführung durch die gute Wirkung, welche ihr Übertritt in die Oktave mache **). Von der kleinen Sexte spricht auch er nicht. Dagegen weist er (S. 202) vielleicht als erster auf die **Konsonanz des Dreiklanges, auch mit Oktavenverdoppelungen** hin ***).

Der kurze Mittelteil (S. 311—12) des Anonymus 2 bei Coussemaker, *Script.* I. (St. Dié), der offenbar noch in die Zeit Francos gehört, gibt für die *Ars sciendi componere et profere discantum ex improviso* einige Anweisungen. Gegenbewegung ist Norm; doch ist gelegentliche Parallelbewegung statthaft. Konsonanzen bilden die Grundlage, Dissonanzen sind gelegentliche Zutat zur Verschönerung, als Folie der Konsonanzen, *große und kleine Terz und große Sexte sind unvollkommene Konsonanzen*, jene beide vor Quinte bzw. Einklang, diese vor der Oktave; die *kleine Sexte* wird ausdrücklich zu den Dissonanzen gerechnet. Es scheint, daß dieser Anonymus der älteste Autor ist, welcher die *große Sexte* zu den unvollkommenen *Konsonanzen* zählt. Ganz auf dem Standpunkte Francos

*) „Verumtamen quia vicine sunt sesquiquarte et sesquiquinte habitudinibus, quarum unitas facit diapente (Couss. differentiam), idcirco plurimi estimant consonas esse [ditonum et semiditonum]. Et si in numeris non reperiantur consone, *voces tamen hominum subtilitate ipsos ducunt in mixturam suavem.*“ Noch 1496 macht Faber Stapulensis ähnliche Feststellungen (vgl. Register).

**) „Verumtamen per diapente cum tono (Couss. toto) *proceditur* (Couss. procedetur) *multotiens in cantilenis istius temporis* quod fit, ut concordia, cum acciderit, quia rara est, fiat suavior.“

***) „Compatientur ergo se simul, *si eidem voci gravi comparentur,* ditonus vel semiditonus (!), diapente, diapason, diapason cum ditono vel semiditono (!) diapason cum diapente, bis diapason ut in his numeris patet sub hac formula: 64. 81 (Couss. 73!). 96. 128. 162. 192. 256 (= C E G c e g c̄).“

steht dagegen der Anonymus 1 Coussemakers (*Script.* I. 296 ff.), der die *Ars cantus mensurabilis* einfach exzerpiert und nur *eine* selbständige Äußerung einflicht, nämlich daß *die kleine Terz eine bessere Konsonanz sei als die große* (wegen des Halbtonabstandes eines der beiden Töne zu dem Einklange, zu welchem sie führt).

Bei dem noch in die frankonische Epoche zurückreichenden Anonymus 4 (Coussemaker I, S. 354), der ja, wie wir wissen, ein Engländer ist, suchen wir vergebens nach genauerem Aufschluß über die Natur der alten englischen Polyphonie. Nachdem derselbe einige andere Bedeutungen des Namens *Organum* kurz erledigt (Organum purum, Orgel, Organum triplum und quadruplum), deren Berechtigung er zum Teil in Frage stellt *(improprie)*, fährt er fort: „Endlich gibt es eine Art des Organum, welche die Alten allgemein so genannt haben, wenn sie Töne mit anderen Tönen zusammenstimmten. Es ist das die allgemeine Bestimmung für Kondukten in einfachen zweistimmigen Ligaturen und mensurierte Gesänge aller Art. Wir erklären diese allgemeine Manier derart, daß wir von der zweimaligen Angabe desselben Tones ausgehen, z. B. daß der Tenor (Cantus) zweimal das C gravium angibt; dann kann das Organum zweimal das eine Oktave höhere c angeben oder von c nach G oder nach F oder nach E oder auch nach Es (*deutera synemmenon*[!]) herunter gehen“ usw. Es werden nun ebenso ganz schematisch von C G, C F, C E und C Es als erstem Zusammenklang die Schritte zu den andern Konsonanzen innerhalb des Oktavumfanges aufgewiesen, und über den weiter möglichen Schritten des Cantus (Sekundschritt, Terzschritt usw.), ebenso mechanisch die Möglichkeiten der Konsonanzbildung entwickelt, eingeschlossen die Oktaven- und Quintenparallelen. Das Ganze ist also nur eine über Gebühr weitschweifige Konsonanzentabelle, an welcher uns nur interessiert, daß dieselbe auch die *großen und kleinen Terzen* und weiterhin auch die *Sexten* aufführt, ohne gegen dieselben irgend etwas einzuwenden. Doch ist zu beachten, daß die *Sexten nur an geradzahliger Stelle* auftreten (*pares*; der Text spricht daher auch nur von Oktave, Einklang, Quinte, Quarte, großer und kleiner Terz für die ungeradzahligen Zeiten), für welche die Lehre ja alle Dissonanzen zuläßt. Aller-

dings erzählt aber der ANONYMUS, daß manche ‚Organistae' sogar für *Schlüsse* die *große und kleine Terz* anwenden, obgleich dafür eigentlich nur Oktave, Einklang, Quinte und ausnahmsweise (im mehr als zweistimmigen Satze) die Quarte taugen *).

Die Anweisung für den ‚Diskant' (S. 356) bestimmt für die *Anfangs*note eine *beliebige* Konsonanz, nämlich außer Oktave, Quinte und Quarte (!) auch die *große und kleine Terz* oder den Einklang (dieser zuletzt genannt), verlangt weiter, daß alle ungeradzahligen ‚Puncta' (d. h. Noten auf die gute Zeit, eigentliche Hauptnoten) konsonant sein müssen, dagegen alle übrigen (die auf die leichten Zeiten fallenden) beliebig dissonieren können *(indifferenter ponuntur)*. Übrigens scheinen gerade zu dieser Zeit (gegen Ende des 13. Jahrhunderts) allerlei Manieren nebeneinander gebräuchlich gewesen zu sein, wie die Unterscheidung von dreierlei ‚Discantores' andeutet (S. 356). Ganz allgemein wird bestimmt (S. 358), daß die ungeradzahligen ‚Puncta' (schweren Zeiten) des ersten Modus Konsonanzen sein müssen, d. h. Einklang, Oktave, Quarte, Quinte, große oder kleine Terz." Von den Sexten wird nicht gesprochen (!).

Chronologisch einigermaßen unverständlich ist die Klassifikation bei dem pseudonymen ARISTOTELES (COUSS. I. 260). Derselbe — querköpfig wie er einmal ist — nennt nämlich **) Halbton, Ganzton und Tritonus „unvollkommene" Dissonanzen (und zwar bemerkt er allgemein, daß die Rauhigkeit der Dissonanzwirkung mit dem größeren effektiven Abstande abnehme), große und kleine Terz

---

*) COUSS., *Script.* I. 354. „Unde regula: omnis inceptio naturalis armonica. Inter organistas optimos est autem in unisono vel diapason, vel diapente vel diatessaron, vel semiditono vel ditono. Sed finis proprie loquendo non est in semiditono vel ditono, quamvis aliqui ibidem sonos suos improprie terminant; sed omnis finis in diapason vel diapente vel diatessaron vel unisono. Nota quod diatessaron raro in duplicibus terminatur sed saepius . . in triplicibus et quadruplicibus *bene cum alia consonantia.*"

**) „Quarum autem [discordantiarum] quaedam dicuntur imperfectae, quaedam mediae et quaedam perfectae. Imperfectae vero sunt tonus, semitonium et tritonus, *quia quanto propiores inveniantur eo tanto pejores*, et quanto remotiores tanto meliores. Mediae vero sunt ditonus et semiditonus (COUSS. semitonium). Perfectae sunt tonus cum diapente et semitonium cum diapente."

mittlere, *große und kleine Sexten vollkommene Dissonanzen (discordantiae perfectae)*, womit er sagen will, daß letztere Dissonanzen den Konsonanzen (Quarte, Quinte und Oktave) am nächsten stehen. *Diese Gleichstellung der beiden Sexten ist für einen so alten Autor höchst frappierend*, so daß man versucht wäre, denselben nach Franco zu setzen, wenn nicht seine Mensuraltheorie durchaus vorfrankonisch wäre; freilich ist auch die Bevorzugung der Sexten vor den Terzen eine echt ψ-aristotelische Querköpfigkeit.

Von überraschender Klarheit der Darstellung ist der Anonymus XIII (Coussemaker, *Script.* III. S. 496), ein wohl noch im 13. Jahrhundert abgefaßter Traktat über den Déchant in altfranzösischer Sprache, dessen Vergleichung mit dem S. 98 ff. besprochenen ‚*Libellus in gallico le arte discantandi*' so recht zu zeigen geeignet ist, nach welcher Seite der Umschwung der Theorie der Mehrstimmigkeit sich vollzog, als man anfing, die Terzen und Sexten als Konsonanzen zu betrachten.

Der Traktat *) beginnt mit der (lückenhaften) Aufzählung der

*) „Qui veult savoir l'art de deschant, il doit savoir qu'ils sont XIII espèces de chant c'est ascavoir: unisson, demi-ton, [ton,] ton et demi, deux tons, deux tons et demi, trois tons, trois tons et demi (lesquelez font une quinte) [demiton avec quinte, ton avec quinte, ton et demi avec quinte], deux tons [avec quinte], deux tons et demi avecque quinte (lesquelz font une double) . . . .

Encore est à savoir que de ces XIII espèces devant dites sont fais XIII acors, III parfais et IIII imparfais et VI dissonans. Les III parfais sont: unisson, quinte et double. Les IIII imparfais sont II tierces et II sixtes. Les VI dissonans sont II secondes *II quartes* et II septimes. . . .

. . . .

La tierce de ton et demiton requiert unisson après li et celle de deux tons quinte après li.

La sixte de demi ton avuec quinte requiert après li quinte et celle d'un ton avuec quinte requiert double après li.

Qui veult prendre double contre sa teneur, il doibt dire contre UT: FA, contre RE: SOL, contre MI: LA, VIII notes de sus la teneur ou que soit . . . . contre FA SOL LA . . . . UT RE MI; car FA SOL LA est réputés pour UT RE MI.

Qui veult prendre quinte contre sa teneur, il doibt dire contre UT: SOL, contre RE: LA et tout ainsi comme la teneur V notes de sus etc. etc. . . .

. . . .

13 Intervalle *(espèces de chant)* vom Einklang bis zur Oktave (0—12 Halbtöne); von den diesen 13 Intervallen entsprechenden Zusammenklänge *(accors)* seien drei vollkommene *(parfais)*, vier unvollkommene *(imparfais)* und sechs dissonante *(dissonans)*, nämlich:

Qui veult faire bon deschant, il doibt *commenchier et finir par acort parfait*, c'est à scavoir par unisson, quinte ou double; doibt regarder comme la teneur se gouverne; se elle monte à son commencement, si comme UT RE MI etc., la première doibt estre double, et se la teneur descent, si come RE UT ou MI UT ou LA FA ou LA SOL, la première doibt estre quinte, mes que ce soit sur *notes appendans;* et *ne doibt on point faire ne dire II quintes ne deux doubles l'une après l'autre* ne monter ne descendre avec sa teneur *car ils sont parfais* (!); mais par accors imparfais, tierces et sixtes, peut-on bien monter ou descendre II ou III notes ou plus se besoing est, mais que ce soit sur notes appendans. Car il sont III manières de notes, c'est ascavoir *appendans, non appendans* et *désirans appendans.*

Notes *appendans* sont comme ici: (fehlt) sur lesquelles on doibt dire tierce-quinte ou sixte-double tant en commencement de déchant comme en moyen, item
. . . . (ganz verdorben)

Notes *non appendans:* (fehlt) sur lesquelles on doit dire double-quinte ou quinte-tierce. Item sur les(quelles) on doit dire double-tierce.

Notes *désirans appendans* sont quand la teneur monte une note ou II, ou III en droit degré et en la fin soit une appendant, toutes celles par devant sont désirans appendans; si come yci: (fehlt).

Se c'est en commencement de chant la première et la darrenière doibt être double et les moiennes sixtes, ou la prmière et la darrenière quinte et les moiennes tierces. (Se) c'est en moyen chant, les premières sont sixtes et la darrenière double, ou les premières sont tierces et la darrenière quinte. Et ne doibt-on faire que II ou III tierces ou sixtes l'une après l'autre sans moyen etc.

Item, se la teneur monte III notes en droit degré ou hors degré comme icy: la première doibt être double, la seconde quinte; se c'est fin de chant, la darrenière unisson, se c'est moyen chant la darrenière tierce.

Si la teneur montoit IIII notes en degré comme icy: se c'est fin de chant, double, quinte, tierce, unisson; se c'est moyen, double, tierce ou quinte et les autres tierces.

Item se la darrenière est hors de degré comme icy:

Accors parfais: unisson, quinte et double.
,, imparfais: 2 tierces et 2 *sixtes.*
,, dissonans: 2 secondes, 2 quartes (!), 2 septimes.

Dazu die Regeln:

„Die kleine Terz verlangt nach sich den Einklang, die große Terz verlangt die Quinte."

---

double, quinte, tierce et la darrenière tierce *dessous* la teneur ou la première double et les aultres moyennes sixtes et la darrenière tierce, et se c'est fin de chant, la dernière unisson.

En toute *ligature* montant, se la teneur montoit V ou VI notes entir, on doit prendre la ordonnance des III ou quatres dessus dites etc.

Item se la teneur *descendoit* III notes en droit degré, comme icy: se c'est commencement de chant, double-sixte-double ou quinte-tierce-quinte; se c'est en moyen sixte-sixte-double ou tierce-tierce-quinte ou tierce-sixte-double etc. Si c'est hors de degré comme icy: , tierce-quinte-double, ou ainsi tierce-sixte-double.

Se la teneur descendoit IIII notes en droit degré, comme icy: , se c'est commencement de chant, il y a III dechants, c'est escavoir: double-sixte-(sixte)-double ou quinte-tierce-tierce-quinte on quinte-tierce-sixte-double. Se c'est en moyen chant il y a six déchants, III sixtes et la darrenière double, ou trois tierces et la darrenière quinte, ou sixte-double-sixte-double ou tierce-quinte(-tierce-quinte) ou tierce-tierce-sixte-double (? ou tierce-sixte-sixte-double ?); se la teneur descendoit V ou VI notes, on poeut l'ordenance de III ou de IV devant dicte.

Item, en chant a III exceptions dont la première est, se la teneur avoit RE FA [RE] etc. ou [MI] SOL MI comme icy: : et le deschant fust double-quinte-double lequel serait SOL FA SOL ou LA SOL LA.

La seconde est se la teneur descendoit II tons et demi, comme icy: : se la première estoit tierce, il doibt et veul mielx descendre une pour avoir quinte que monter II pour avoir double, car la tierce est en parchon et en flours (?).

Item la tierce exception est, se le teneur montoit II tons et demi comme icy: . Se la première estoit disième, il laist et veult mieulx monter une pour avoir double que descendre deux pour avoir quinte."

„*Die kleine Sexte verlangt nach sich die Quinte, die große verlangt die Oktave.*“

Der Traktat gebraucht die Terminologie der guidonischen Solmisation mit Zugrundelegung der beiden Hexachorde C—a und G—e:

UT RE MI FA SOL LA UT RE MI FA SOL LA
UT RE MI FA SOL LA UT RE MI FA SOL LA

Γ A B C D E F G a ♮ c d e f g a a

Oktaven sind daher UT – FA (C — c), RE – SOL (D — d), MI – LA (E — e), oder im Zusammenhang FA SOL LA / UT RE MI (= c d e / C D E). Quinten sind UT – SOL (C — g), RE – LA (D — a), MI – MI (E — ♮), FA – FA (Fc) usw.

Die eigentlichen Anweisungen für den Satz lauten dann folgendermaßen:

„Wer einen guten Déchant machen will, muß *mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen und enden*, d. h. mit dem Einklange, der Quinte oder der Oktave. Dabei hat er achtzugeben, welche Richtung der Tenor zu Anfang nimmt: steigt er (z. B. C D E), so fängt man mit der Oktave an, fällt er (z. B. D C oder E C oder a F oder a G), so fängt man mit der Quinte an, vorausgesetzt, daß dieselbe *Sekundanschlüsse in Gegenbewegung* findet. *Niemals aber darf man zwei Quinten oder zwei Oktaven nacheinander weder aufwärts noch abwärts zum Tenor nehmen; denn dieselben sind vollkommene Konsonanzen* (!). Dagegen darf man aber wohl zwei, drei und wenn nötig mehr Stufen in unvollkommenen Konsonanzen, nämlich Terzen und Sexten, mit dem Tenor gehen, vorausgesetzt, daß dieselben zu Sekundanschluß in Gegenbewegung führen.“

Der anonyme Autor unterscheidet nämlich die Folgen je zweier Intervalle in

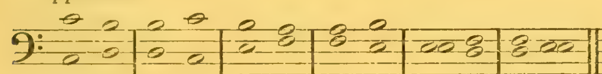
1) *Intervalle mit Sekundanschluß in Gegenbewegung* (*appendans* „daranhängende“), nämlich (gr.) Terz — Quinte und (gr.) Sexte — Oktave resp. umgekehrt Quinte — (gr.) Terz und Oktave — (gr.) Sexte, wozu noch trotz dem leider überhaupt nicht fehler- und lücken-

losen Texte die Folgen: (kl.) Terz — Einklang und umgekehrt: Einklang — (kl.) Terz gerechnet werden müssen, wie die Einleitung beweist.

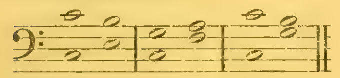
2) *Intervalle mit fehlendem oder nur in einer Stimme vorhandenem Sekundanschluß,* gleichviel ob in Parallel- oder Gegenbewegung *(non appendans),* nämlich Oktave—Quinte (in Gegen- [oder Parallel-]bewegung), Quinte—Terz (in Parallelbewegung [oder Seitenbewegung?]) und Oktave—Terz (in Gegenbewegung).

3) *Intervalle mit vollkommenem Sekundanschluß in Parallelbewegung (désirans appendans),* die aber stets zu einem Abschlusse mit Sekundanschluß in Gegenbewegung führen müssen, also stufenweise Sextenfolgen mit Ausmünden in die Oktave und stufenweise Terzenfolgen mit Ausmünden in die Quinte oder den Einklang, also:

1. *appendans:*



2. *non appendans:*



3. *désirans appendans:*



Auffällig ist hier das Fehlen der *zur Quinte führenden kleinen Sexte,* deren in der Einleitung erfolgte Aufstellung in den praktischen Anweisungen nicht wieder zur Geltung kommt. Jedenfalls muß wohl die eine der beiden Stimmen auf demselben Tone still stehen, wenn die Sexte zur Quinte führen soll:



ein Fall, der nicht erörtert wird, aber freilich oft vorkommen muß. Indessen wird außer in der Aufstellung zwischen großer und kleiner Sexte überhaupt nicht wieder unterschieden. Auch ist nirgends unzweideutig ausgesprochen, daß die ‚*appendans*' immer in einer

Stimme einen *Halbtonschritt* machen müssen; doch ist das wahrscheinlich gemeint. Wir werden darauf zurückkommen.

Die Fortsetzung der Spezialanweisungen ist sowohl durch ihre Klarheit und Bestimmtheit als durch die musikalische Vernünftigkeit des Inhalts genügend interessierend, um sie vollständig aufzunehmen.

„Zu Anfang eines Melodieabschnittes muß das erste und das letzte Intervall eine Oktave sein und die mittleren Intervalle sind dann Sexten; oder das erste und letzte sind Quinten und die mittleren sind Terzen; inmitten eines Melodieabschnittes sind die ersten Intervalle (einer Ligatur? einer Distinktion?) Sexten und das letzte ist eine Oktave oder die ersten sind Terzen und das letzte ist eine Quinte. Man soll aber (ohne Not) nicht mehr als zwei oder drei Terzen oder Sexten ohne ein anderes Zwischenintervall *(moyen)* setzen."

„Steigt der Cantus firmus *(teneur)* durch drei Töne stufenweise oder auch sprungweise, so soll das erste Intervall eine Oktave, das zweite eine Quinte und das letzte am Ende der Melodie der *Einklang*, inmitten aber eine Terz sein" (hier zeigt sich bereits deutlich, daß es sich um die Behandlung aus mehreren Tönen bestehender *Neumen*, also nach der Terminologie ODDOs und GUIDOs „*syllabae*" handelt):

a) b)
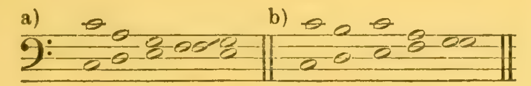
„Steigt der Tenor vier Stufen, so ist zu setzen: Oktave, Quinte, Terz, Einklang, wo ein Abschluß stattfindet, Oktave, Quinte (oder Terz) und in Terzen weiter in der Mitte eines Melodieabschnittes:

a) b)

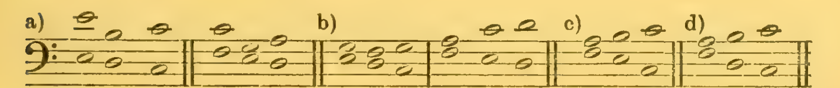
„*Springt* der Tenor in den letzten Ton, so setzt man Oktave, Quinte, Terz und *Unter*terz, oder Oktave, Sexte, Sexte, Terz und wo ein Abschluß ist, zuletzt statt der Terz den Einklang:

a) b)

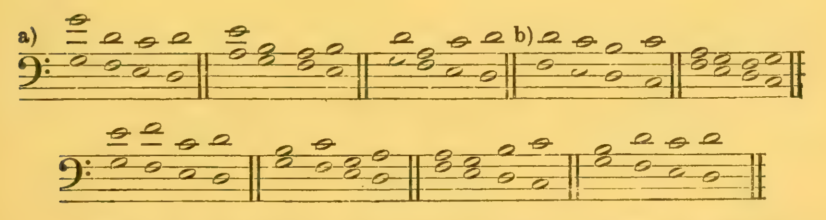
„Steigt der Tenor fünf oder sechs Stufen, so verfährt man nach den für drei und vier Stufen gegebenen Regeln“, d. h. also wohl:



„Fällt der Tenor durch drei Töne stufenweise, so setzt man zu Anfang der Melodie Oktave—Sexte—Oktave oder Quinte—Terz—Quinte (a), inmitten eines Melodieabschnittes aber Terz—Terz—Quinte oder Terz—Sexte—Oktave (b); springt der Tenor zuletzt, so setzt man Terz—Quinte—Oktave (c), springt er zu Anfang, Terz—Sexte—Oktave (d):



„Fällt der Tenor zu Anfang eines Melodieteils stufenweise durch vier Töne, so gibt es drei Arten des Déchant, nämlich: Oktave—Sexte—Sexte—Oktave oder Quinte—Terz—Terz—Quinte, oder Quinte—Terz—Sexte—Oktave (a). In der Mitte eines Melodieteils gibt es sechs Arten des Déchant: drei Sexten und eine Oktave; drei Terzen und eine Quinte; Sexte—Oktave—Sexte—Oktave; Terz—Quinte—Terz—Quinte; zwei Terzen—Sexte—Oktave [und Terz, zwei Sexten—Oktave] (b):

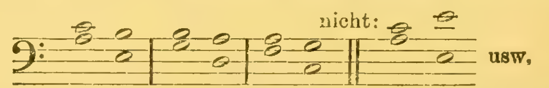


„Fällt der Tenor fünf oder sechs Noten, so gelten die für drei und vier Noten gegebenen Anweisungen.

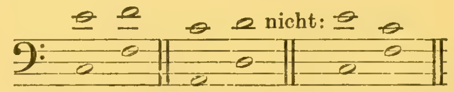
„Ferner gibt es noch drei Ausnahmefälle *(exceptions)*: 1) wenn der Tenor RE—FA—RE bzw. SOL—MI—SOL hat und der Déchant dazu Oktave—Quint—Oktave mit SOL—FA—SOL bzw.

LA—SOL—LA nimmt, so wird die mittlere Note *nicht* (!) *chromatisch verändert* *):

2) Fällt der Tenor eine Quarte, so nimmt der Déchant, wenn er zur ersten Note die Terz hat, lieber parallel mitgehend die Quinte als eine Terz steigend die Oktave, denn die Terz ist dann „*en parchon* [?] *et en flours*" (diese unverständliche Redeblume scheint anzudeuten, daß die Verbindung dann flüssiger, zierlicher ist):



3) Steigt der Tenor eine Quarte, so nimmt der Déchant, wenn er zum ersten Tone die Dezime (!) hat, besser parallel mitgehend die Oktave zum zweiten Tone, als daß er eine Terz fällt und die Quinte nimmt":



Leider ist die Zeit der Entstehung dieses Traktates zweifelhaft; der Codex ‚fonds latin 1474' der Pariser Nationalbibliothek [früher fonds St. Victor 665], dem ihn Coussemaker entnommen, enthält auch den bei Gerbert, *Script.* III. 301 abgedruckten Katechismus nach Johannes de Muris, der natürlich ins 14. Jahrhundert gehört. Da aber der Anon. XIII. keinerlei Beziehung auf die Mensuraltheorie nimmt, so gehört er wenigstens unbestreitbar zur Literatur des *Déchant sur le livre*, des *ex tempore*-Kontrapunkts, was ja der aus dem Organum direkt hervorgegangene Déchant zunächst durchaus ist. In dieser aber gebührt ihm eine hervortretende Rolle, weil er die alten Regeln in einer den neuen

*) Den Terminus *soustenir* bzw. *sustinere* für die chromatische Veränderung *(sustentio)* werden wir weiterhin wiederholt bestätigt finden. Derselbe scheint zu Anfang des 14. Jahrhunderts aufgekommen zu sein, wird aber noch 1555 von Vicentino gebraucht *(sustentar)*.

Vergl. Joh. de Muris, Ars discantus (Couss. III, 73): Et est notandum quod in contrapunctu nullae aliae notae sustinentur, nisi istae tres, scilicet: *sol*, *fa* et *ut*.

Begriffen von Dissonanz und Konsonanz in eminentem Maße entsprechenden Art zurechtgestutzt hat, so daß dieselben beinahe den Anforderungen des strengen *Kontrapunkts* Note gegen Note entsprechen. Ist der Traktat älter als der Kodex, was nach unseren Erfahrungen aus den vorher besprochenen Arbeiten sehr wohl anzunehmen ist, so gewinnt die Aufstellung *des Verbotes der Quinten- und Oktavenparallelen* in demselben eine hohe Bedeutung. Es wird dann fraglich, ob die Lehrmeister der ‚*Ars nova*' dasselbe selbständig aufgestellt oder aber es aus dei reformierten Praxis der Déchanteurs übernommen haben.

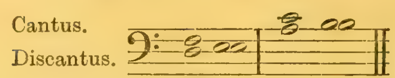
Auch der Anonymus 5 Coussemaker's (*Script.* I. 366 aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts im British Museum zu London) gehört zu derselben Literatur. Da derselbe aber noch nicht die seit ca. 1320 feststehende Form der kleineren Notenwerte *(Minima* und *Semiminima)* kennt, so scheint ihm sogar ein hohes Alter beizumessen zu sein. Wie dem aber auch sei, auf alle Fälle steht auch dieser Traktat noch auf dem Boden der Déchantier-Regeln und zeigt einige bedeutsame Abweichungen vom Anonymus XIII.

Dahin gehört bereits die Definition der Konsonanzen: „Einige Konsonanzen sind rein *(clarae)*, nämlich Quinte und Duodezime, andere minder rein *(minus clarae)*, nämlich Terz, Sexte und Dezime, andere überaus rein *(clarissimae)*, nämlich der Einklang, die Oktave und Doppeloktave."

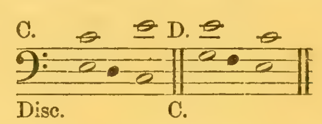
Sodann ist von Interesse eine Bemerkung über die *gemeine Singweise* *) (der Engländer ? ?), welche nach dem Anonymus durchaus auf den Intervallen *Oktave und Sexte* (!) beruht, und zwar „wird gewöhnlich mit der Oktave begonnen, seltener mit der Sexte, und stets mit der Oktave geschlossen, ausgenommen, wenn der Cantus planus (die Hauptstimme) auf FA—MI schließt", in welchem Falle nämlich, wie weiterhin erörtert ist, der Diskant von der *Untersekunde* aus (RE) in denselben Schlußton geht, also aus der kleinen Terz in den Einklang.

---

*) „Nota quod totus *generalis modus cantandi* consistit aut in octavo aut in sexto. Similiter est notandum, quod in illo modo cantandi generaliter incipiendum est in octavo, tamen quandoque fieri potest in sexto, et semper est in octavo pausandum, nisi planus cantus pauset in MI descendente."



Die eingehende Erörterung der verschiedenen Möglichkeiten führt aber auch noch auf einige andere Möglichkeiten der Schlußbildung *(pausatio)*, nämlich zunächst allgemein anstatt in der Oktave (wenn auch seltener), in der Quinte oder Duodezime, ferner ausnahmsweise, wenn der Cantus planus aufsteigend auf MI schließt, in der großen Dezime (*unter* dem Cantus), seltener wenn der Cantus absteigend auf MI schließt in der Sexte (*über* dem Cantus):
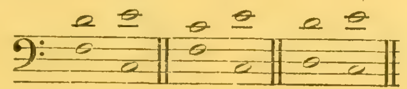


Im Einklange wird auch geschlossen, wenn der Cantus eine Stufe zum Schlußtone herabsteigt:

Im allgemeinen ist die *Penultima* (das vorletzte Intervall) bei Schlüssen in der Oktave eine Sexte; manchmal ist sie aber auch eine Quinte, wenn nämlich der Cantus eine Terz steigt, oder auch eine Dezime, wenn der Cantus eine Sekunde fällt.

Vor Schlüssen in der Quinte ist die Penultima meist eine Oktave, nämlich, wenn der Cantus eine Terz fällt (a) oder aber eine Terz, wenn nämlich der Cantus eine Sekunde steigt (b):

Vor Schlüssen in der Duodezime ist die Penultima gewöhnlich eine Dezime (Oktaverweiterung der vorigen Kombination) oder eine Oktave, wenn der Cantus einen Ganzton steigt, manchmal aber auch eine Sexte oder Quinte, wenn nämlich der Cantus eine Terz, Quarte oder Quinte in den Schlußton steigt:
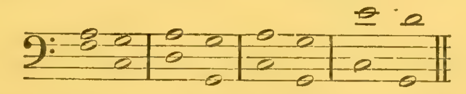
Vor Dezimenschlüssen, die nur vorkommen, wenn der Cantus einen Ganzton oder eine große Terz steigt, ist die Penultima eine Quinte oder Sexte, seltener eine Oktave, nämlich nur, wenn der Cantus einen Ganzton steigt:
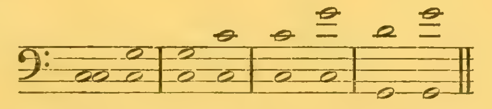


Vor Sextenschlüssen, die nur vorkommen, wenn der Cantus einen Halbton zum Schlußtone herabsteigt, wird die Penultima eine Oktave sein: .

Vor Unisonoschlüssen, die nur vorkommen, wenn der Cantus einen Halbton zum Schlußtone herabsteigt, ist die Penultima eine (kleine) Terz:

Merke noch, daß es *vier gute Fälle des Herabsteigens mit dem Cantus gibt:* von der Terz zur Quinte, von der Quinte zur Oktave, von der Sexte zur Oktave und von der Dezime zur Duodezime:



Desgleichen gibt es vier gute Fälle des Aufsteigens über stillstehenden Cantus: Einklang—Quinte, Quinte—Oktave, Oktave—Duodezime und Duodezime—Doppeloktave, doch ist letztere ungebräuchlich:
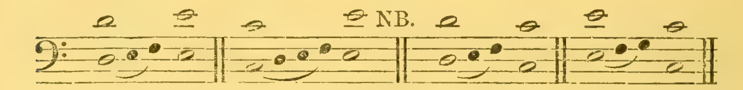


Man beachte übrigens, daß in vielen Fällen, die der Traktat bespricht, der *Cantus firmus über der Gegenstimme* liegt.

Den Beschluß bilden einige Anweisungen zur Vermeidung des ‚MI *contra* FA', der unharmonischen Intervalle *(relationes non harmonicae)*. Niemals soll eine Quinte, Oktave, Duodezime oder Doppeloktave als ‚MI *contra* FA' vorkommen (also auch die *verminderte Quinte ist gänzlich ausgeschlossen*).

Auch dieser Traktat enthält zu Anfang das Verbot der Oktavenparallelen, aber in einer vom Anonymus XIII abweichenden Fassung, nämlich*):

„Merke, daß man vom Einklang, der Oktave und Quintdezime weder aufsteigend noch absteigend in gleichen Intervallen mit dem Cantus planus fortschreiten darf, es sei denn, daß der Cantus *weitere Schritte als einen Terzschritt macht, oder daß eine oder beide Stimmen zwischen den beiden gleichartigen Intervallen pausieren.*“

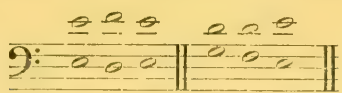
Das ist also nur das *Oktavenverbot*, sogar mit *Lizenz bei weiteren Intervallschritten der Stimmen;* auch können sogar stufenweise Oktaven noch weiter geschrieben werden, wenn nur die Gegenstimme durch Einschaltung figurativer Töne *(frangendo)* die effektive Oktave verhüllt:



Das sieht allerdings nicht aus, als ob es nach Philipp von Vitry geschrieben wäre; vielmehr muß man wohl annehmen, daß der Anonymus 5, wenn auch nicht älter der Entstehung nach, doch älter dem Inhalte nach ist, als der Anonymus XIII.

Zwar wahrscheinlich frühstens im 14. Jahrhundert abgefaßt (die Notenbeispiele in weißen Noten weisen sogar auf das 15. Jahrhundert), aber dennoch inhaltlich noch zu den Diskantierregeln gehörig sind die bei Coussemaker III. 116 f. abgedruckten ‚*De contrapuncto quaedam regulae utiles*‘ des Magister Philippotus Andreas, welche durchaus nur Oktaven, Sexten, Terzen und Dezimen und *einzelne* Quinten disponieren in einer auch heute noch unanfechtbaren Weise, z. B. (Cantus firmus ist die Unterstimme):

*) „Nota quod ab unisono vel ab octavo vel quintodecimo numquam ascendendum vel descendendum (est) cum plano cantu per consimilem quantitatem *nisi planus ascendat vel descendat ultra tertium gradum* vel facta fuerit aliqua pausatio aut ex parte unius aut amborum.“



Schließlich müssen wir auch noch MARCHETTUS VON PADUA in den Bannkreis dieses Kapitels ziehen, dessen laut Schlußschrift 1274 zu Cesena und Verona geschriebenes *Lucidarium musicae planae* zeitlich in die frankonische Epoche hineinragt, in welcher sich der Umschwung in der Beurteilung der Konsonanzen auch selbst in Italien vollzog. MARCHETTUS zeigt sich insofern noch spröde gegen die neuen Ansichten, als er die Beschränkung der Kategorie der eigentlichen Konsonanzen auf die Quarte, Quinte, Oktave, Undezime, Duodezime und Doppeloktave nach Art der Alten festhält und nur unter dem Vorwande der „Verträglichkeit" der Terz, Sexte und Dezime (!) eine Ausnahmsstellung unter den Dissonanzen oder Diaphonien anweist.*) Weiter sagt er**):

„Diese und ähnliche Dissonanzen (d. h. ihre Oktaverweiterungen) sind deshalb nach dem Urteile des Ohres verträglich, weil sie *bei gleichzeittger Bewegung beider Töne*, des einen aufwärts und des andern abwärts, sich als *nächste Nachbarn von Konsonanzen* erweisen. *Man sagt deshalb* (!), daß zwei Töne dann im Verhältnis einer vom Ohr geduldeten Dissonanz stehen, wenn sie beim Hinstreben nach einer Konsonanz diejenige Art der Fortschreitung gestatten, daß der eine nach oben, der andere nach unten sich in

---

*) GERBERT III. S. 80: „Dissonantia autem et *diaphonia* idem sunt; nam ut dicit Isidorus, diaphoniae sunt voces discrepantes sive dissonae, in quibus non est jocundus sed asperus sonus.

Harum autem diaphoniarum seu dissonantiarum aliae compatiuntur secundum auditum et rationem, et aliae non. Quae vero compatiuntur sunt tres principaliter scilicet *tertia, sexta, decima.*"

**) (ib.) „ Hae autem dissonantiae et his similes ideo compatiuntur ab auditu, quia sunt magis propinquae consonantiis cum *moventur sursum et deorsum.* Dicitur enim, quod . . . duae voces sunt in dissonantia, quae compatitur ab auditu, quando ipsarum quaelibet requirens consonantiam, moveatur ita: videlicet ut si una in sursum tendit, reliqua in deorsum semper distando per minorem distantiam a consonantia ad quam tendit. Aliae vero dissonantiae sive diaphoniae ideo non compatiuntur ab auditu, quia etsi moveantur sursum et deorsum: non tamen ante consonantias per minorem distantiam sunt distantes."
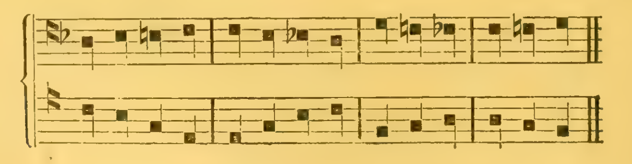
unmittelbarer Nachbarschaft *(distando per minorum distantiam)* der Konsonanz befindet, während bei den übrigen Dissonanzen ein solches Verhältnis sich nicht ergibt."

Übrigens erweist sich aber MARCHETTUS selbst als kühner Neuerer, da er wohl als der erste *chromatische Fortschreitungen der Stimmen* als zulässig aufstellt und geistreich motiviert, womit er seiner Zeit weit vorauseilt. Wenn wir auch doppelgestaltige Tonstufen außer der antiken ♭♮ zurück bis zu JOHANNES COTTO, ja ODDO und sogar HUCBALD (in der *Musica enchiriadis*) finden, so gilt doch lange das *Verbot der Verwandlung von MI in FA*, weil beide nicht gleicher Tonhöhe sind; MARCHETTUS ist der erste, den seine Kenntnis des BOETIUS auf die Idee bringt, etwas der Chromatik und Enharmonik der Alten Ähnliches zu versuchen und mit diesen Versuchen auf befriedigende Resultate kommt. Im zweiten Kapitel des VIII. Traktats des *Lucidarium* stellt er zuerst in der Literatur den Begriff der ‚*Permutatio*', des *Namenwechsels einer auf demselben Platze im Liniensystem stehenden Note mit Veränderung der Tonhöhe* auf, indem er eine Teilung des Ganztones in einen diatonischen und enharmonischen Halbton oder in einen chromatischen und eine Diesis zur Erzielung von Konsonanzen *(propter consonantiam)* für möglich erklärt*). Daß damit seine Sprödigkeit gegen die Anerkennung der Terzen und Sexten Schiffbruch leidet, scheint er nicht zu bemerken:



Die von ihm eingeführten chromatischen Töne (vgl. auch

*) (S. 89): „*Permutatio* est *variatio nominis vocis seu notae in eodem spatio seu linea in diverso sono;* fit enim permutatio, ubi tonus dividitur propter consonantiam in diatonicum et enarmonicum aut in chromaticum et diesin, vel e contrario ut hic:



S. 73—75) fis, cis, gis sind aber seiner Zeit keineswegs fremd, vielmehr haben sich bereits bestimmte Formen ihrer Bezeichnung herausgebildet*):

„Der Zeichen, durch welche solche Permutation gefordert wird, sind drei, nämlich ♮ quadrum, ♭ rotundum und ein *drittes Zeichen*, welches das der *falsa musica* genannt wird. Die beiden ersten (♮ und ♭) finden sich oder können sich finden in jedem Gesange der kirchlichen Liturgie und auch in Mensuralgesängen; das dritte (♯) kommt nur im Mensuralgesange vor, oder auch im Cantus planus, wenn er koloriert gesungen und im mensurierten verwendet wird, wie in den Motetten und anderen Formen der Mensuralmusik." Dabei beruft er sich auf einen RICHARD VON DER NORMANDIE *(Richardus Normandus)*, der sagt: „Überall wo ♮ quadrum steht, sagen wir MI, überall wo ♭ rotundum steht, FA." MARCHETTUS bekämpft den Usus, ♮ und ♯ nicht zu unterscheiden, und behauptet, ♮♭ teile den Ganzton in ein enharmonisches und ein diatonisches Intervall, ♯ dagegen teile ihn in ein chromatisches und eine Diesis zur Gewinnung gewisser Konsonanzen *oder vielmehr Dissonanzen* (!S. 89; so fällt ihm doch seine Definition der Intervalle wieder ein, freilich zu unrechter Zeit, da sie seine Beweisführung abschwächt). Natürlich ist diese Unterscheidung ein Irrtum, da (wenigstens im allgemeinen) das ♯ nur die Reihenfolge der beiden Arten des Halbtons umgekehrt ordnet wie das ♭ (f ÷ fis ÷ g $= \frac{128}{125} : \frac{16}{15}$, a ♭ ♮ $= \frac{16}{15} : \frac{128}{125}$), was allerdings MARCHETTUS so wenig wußte und wissen konnte, wie daß wirklich zwischen c und d und zwischen g und a sich ein von der mathematischen Akustik anders zu berechnendes Intervall ($\frac{25}{24}$ = c : cis und g : gis) bildet. Bemerkenswert ist

*) „Signa autem quibus notis innuitur permutationem facere, sunt tria scilicet ♮ quadrum, ♭ rotundum et *aliud signum, quod a vulgo falsa musica nominatur:* de quibus videre oportet. Prima namque duo signa scilicet ♮ et ♭ sunt vel esse possunt in quolibet cantu plano ac etiam mensurato. Tertium verso signum solum in cantu ponitur mensurato vel in plano qui aut colorate cantatur aut in mensuratum transit puta in tenoribus Motettorum seu aliorum cantuum mensuratorum. De primis duobus signis ait *Richardus Normandus:* ubicumque ponitur ♮ quadrum, dicimus vocem MI, ubicumque vero ♭ rotundum, dicimus vocem FA."

übrigens auch die Bestimmung der Größenverhältnisse der *drei Arten des Halbtons* durch MARCHETTUS*):
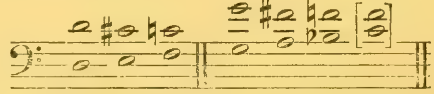
(S. 75): „Der enharmonische Halbton (a—♭) mißt zwei Diesen, der diatonische (♭—♮) drei, der chromatische (c—cis) vier."

So sehr das den heutigen Bestimmungen der Akustik widerspricht, nach denen der diatonische Halbton (den MARCHETTUS den enharmonischen nennt) von allen dreien das größte Intervall ist:

g — gis = $(\frac{25}{24})$, in Logarithmen auf Basis 2 = 0,05889
b — h = $\frac{135}{128}$, „ „ „ „ 2 = 0,07681
h — c = $\frac{16}{15}$, „ „ „ „ 2 = 0,09311

(d. h. ungefähr im Verhältnis von 4 : 5 : 6), so ist doch erstens zu bedenken, daß das ganze Mittelalter mit dem Altertum, zufolge der Bestimmung des diatonischen Halbtons als Rest der Quarte nach Abzug zweier Ganztöne der Größe $^9/_8$, den diatonischen Halbton für kleiner ansah als den chromatischen; zweitens aber ist auch heute noch die Neigung der Musiker bekannt, den Leitton an den Hauptton stärker anzunähern, sein Intervall zu verkleinern, so daß die Bestimmung von a — ♭ = 2 Diesen und cis — d = 1 Diesis gar nicht so sonderbar erscheint.

Wahrhaft frappierend ist die Feinheit der Motivierung der Fortschreitungen (S. 75):



Man höre: „Solche Teilung des Ganztones unter der Einbil-

---

*) „Nam ab a acuto ad primum ♭ scilicet rotundum est semitonium enarmonicum, quod ut praedicitur minus est. A primo ♭ ad secundum ♮ scilicet quadratum, est semitonium diatonicum quod dicitur majus. In secunda figura a primo c ad secundum ♮ diatonicum semitonium est: a secundo vero ♮ ad ♭ acutum semitonium enarmonicum est. Sicque patet, quomodo tonus qui est ab a acuto in secundum ♮ in enarmonicum et diatonicum semitonium dividatur et tonus qui est a primo ♭ ad c praedictum in diatonicum et enarmonicum.

Ex enarmonico et diesi consurgit diatonicum, ex diatonico et diesi chromaticum, ex chromatico et diesi tonus. Continet itaque enarmonicum duas dieses, diatonicum tres, chromaticum quatuor; tonus vero ex quinque diesibus est formatus."

dung bloßen Kolorierens (bei der Gelegenheit erfahren wir, was man unter *Color* damals verstand: die *Einführung des Subsemitoniums als Wechselnote*!) derart, *daß der Sänger bei dem ersten Intervall abwärts, der Diesis, sich einbildet, er würde wieder nach oben zurückkehren* (!), worauf dann die dritte Konsonanz (die Quinte; die bei GERBERT im zweiten Falle notierte Quarte ist ein Fehler) weniger natürlich und selbstverständlich folgt"*). Ist das nicht eine ganz prächtige Erklärung solcher Trugfortschreitung?

Offenbar stehen wir hier an der Schwelle einer neuen Epoche; eine Stärke des Harmoniegefühls macht sich, wenn auch zunächst nur erst in einzelnen Äußerungen, so doch mit großer Bestimmtheit geltend, für welche die Anschauungsweise der romanischen Völker in den vorausgehenden Jahrhunderten den Schlüssel nicht zu geben vermag. Diese neue Epoche aber trägt die Signatur des definitiven Durchbruchs der allem Anschein nach im Norden Europas seit Jahrhunderten Gemeingut gewesenen natürlichen Prinzipien der Harmonie im Allgemeinbewußtsein der Musiker des ganzen Abendlandes.

Ohne Zweifel hat die seit Ende des 12. Jahrhunderts sich allmählich vollziehende Befreiung der Mehrstimmigkeit von der lähmenden Fessel des gleichzeitigen Vortrages derselben Textworte, welche Befreiung durch die Aufstellung einer rhythmischen Geltung der Notenzeichen möglich wurde, viel dazu beigetragen, die Natur der Harmonik, d. h. zunächst *den verschiedenen Wert der einzelnen Intervalle für die musikalische Logik, für die Empfindung eines normalen, wohlgeordneten Verlaufes* an den Tag zu bringen. Manches von dem, was unsere letzten Aufweisungen Neues brachten, ist bereits das Ergebnis dieser Einwirkung, ja, wie gar nicht anders möglich, enthält aber sogar das Organum von allem Anfange an die Keime des gesamten harmonischen Wesens in seinem durch unsere Untersuchungen klargestellten Ausgehen vom Einklange und Zurückkehren in den Einklang zu Anfang und Ende der einzelnen

*) „Hic enim bipartitio toni debet fieri cum *colore fictitio*, ut qui eam profert, fingat in primo descensu qui est diesis, *ac si vellet post talem descensum sursum redire:* post haec chromaticum descendat, et sic consonantia (tertia) licet minus naturaliter et proprie subsequitur."

Melodieabschnitte; Guidos Hinweis auf die Unmöglichkeit, daß das Organum beim letzten Schlusse sich in der Unterquarte der Prinzipalstimme befinde, war nur eine Bestätigung dafür, daß von Hause aus diese Einklänge zu Anfang und Ende einen Teil des Wesens des Organum ausmachen und das durchgeführte Parallelorganum nur als Ausgeburt einer von falschen Voraussetzungen ausgehenden schematischen Theorie entstehen konnte.

Ehe wir nun auf die anfängliche Entwickelung der Mensuralmusik eingehen, müssen wir noch jener merkwürdigen anderen Art fortgesetzten Parallelgesangs mit zwei oder aber drei (!) Stimmen näher treten, deren Alter zwar nicht mehr erweisbar ist, die aber, da sie nach dem Zeugnis der Autoren in England zuerst gebräuchlich war, unzweifelhaft dem naturwüchsigen mehrstimmigen Gesange der nördlichen Völker auch in ihrer letzten schematischen Gestaltung mehr entsprochen haben wird, als das Parallelorganum, nämlich des sogenannten Fauxbourdon.

---

7. KAPITEL.

GYMEL UND FAUXBOURDON.

Der Name Fauxbourdon für eine besondere Art des mehrstimmigen Gesanges begegnet uns zuerst in der Literatur des fünfzehnten oder doch des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts. Zu Ende des 15. Jahrhunderts beziehen sich Johannes Tinctoris, Adam von Fulda und Franchinus Gafurius auf den Fauxbourdon zur Motivierung der Konsonanz der Quarte in Verbindung mit der Sexte; ohne Zweifel werden sich aber aus der nicht speziell musikalischen Literatur noch gar manche Bezugnahmen auf den ‚Faberdon‘ beibringen lassen, ähnlich derjenigen des Meistersingers Hanns Rosenpluet 1447 in seinen Spruchgedichten:

„mit Contratenor und Faberdon“.

Das Wort *‚bordunus‘* in dem Sinne des heutigen *Bourdon* (für die ‚Brummer‘ des Dudelsacks und der Drehleier) kommt bereits bei Hieronymus de Moravia (Mitte des 13. Jahrhunderts) für die Baß-Chorden der Viella vor (weil dieselben *neben dem Griffbrett* lagen) und mag wohl auch für die neben dem Griffbrett liegenden Saiten der Chrotta gebraucht worden sein. Beim Anonymus 4, den Coussemaker irrig um 1200, Dr. Fr. Madden (Custos des British Museum) aber um 1270—80 setzt, kommt der Ausdruck ‚bordunus organorum‘ vor für einen lang ausgehaltenen oder immer wieder angegebenen Ton einer Tenorstimme (nach Art des sich auf der Untersekunde der Finalis bzw. auf einem Tritus feststellenden Organum) — wobei dahingestellt sein mag, ob der Anonymus die ‚Orgel‘ selbst oder das ‚Organum‘ im Auge hat: jedenfalls ist das schon eine übertragene Anwendung des ursprünglich die Lage der Saiten bezeichnenden Ausdrucks (*‚bordunus‘*

von ‚*bord*‘, ‚*bordo*‘ = Rand). Da derselbe Autor von den ‚*Plani cantores*‘ spricht (s. oben S. 109), welche parallel mit dem Tenor gehen, so ist es sehr wahrscheinlich, daß de facto der Fauxbourdon damals schon bestand; aber da der Anonymus 4 den Namen nicht gebraucht, so fehlt freilich der strikte Beweis.

Bis jetzt dürfte der älteste bekannte Beleg des Namens für die Sache in einem altenglischen Traktate zu finden sein, welchen Hawkins im zweiten Bande seiner *General history of music* (1776) S. 227—229 mitteilt und den unsere Musikhistoriker merkwürdigerweise nicht beachtet haben. Der Verfasser desselben ist ein gewisser Chilston, von dessen Lebenszeit nichts bekannt ist; doch ist sein Alter mit ziemlicher Bestimmtheit auf etwa 1375—1400 festzustellen, was außer durch die Sprache besonders durch den innigen Konnex des Traktats mit einem ihm in dem Codex (MS. of Waltham Holy Cross) unmittelbar vorausgehenden von Lionel Power bekräftigt wird, welchen Meister wir in neuester Zeit durch Haberls[s] Entdeckung und Beschreibung der Bologneser und Trienter Mensural-Codices aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts als einen der ältesten englischen Kontrapunktisten (vor Dunstable) kennen. Durch die detaillierten Angaben dieser beiden Traktate (von denen nur der Chilstons den Ausdruck ‚*faburden*‘ bzw. ‚*faburdun*‘ gebraucht) rückt der bis jetzt als Hauptquelle für den Fauxbourdon geltende Traktat des ‚Guilelmus *monachus*‘, über dessen Alter keine genauere Bestimmung möglich ist, in ein ganz anderes Licht. Zugleich bestätigen aber die beiden englischen Traktate unsere bisherigen Erfahrungen bezüglich der Altüblichkeit des Terzen- und Sextensingens in England. Keinesfalls ist anzunehmen, daß die Theorie des Fauxbourdon in England durch Anregung der kontinentalen Versuche mehrstimmigen Musizierens entstanden ist; dagegen spricht vor allem eine *eigene Terminologie*, ja eine *eigene Notationsweise*, welche nur teilweise nachgehends auf dem Kontinent Eingang gefunden hat, wenn das überhaupt geschehen ist. Der Gedanke, daß der Fauxbourdon während des Exils der römischen Kurie in Avignon (1305—1376) entstanden sei, ist deshalb schwerlich haltbar; wohl aber ist anzunehmen, daß die päpstliche Kapelle dort die Bekanntschaft mit der englischen Art des

Parallelgesanges gemacht und dieselbe dann nach Rom mitgenommen hat. Daß gegen Ende des Exils die Kompositionen der alten englischen Meister sich auf dem Kontinent verbreiteten, scheinen ja die erwähnten Sammel-Codices zu beweisen.

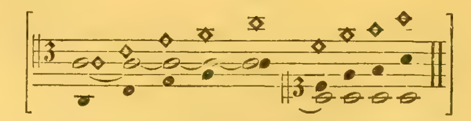
Der uns angehende Passus des Traktats über den Diskant von LIONEL POWER (in dem Trienter Codices LIONELLO POLBERO genannt) lautet nach HAWKINS' Abdruck*):

„Vor allem muß man zunächst wissen, wie viele Konsonanzen *(accordis)* dem Diskant zur Verfügung stehen. Nach der Aussage älterer Lehrer und auch nach der Praxis heutiger Sänger sind es deren neun; aber wenn einer kunstgerecht und gut musikalisch singt, so wird er kaum jemals mit dem Diskant bis zur Doppel-

---

*) „For the ferst thing of alle ye must kno how many cordis of discant ther be. As olde men sayen and as men syng now-a-dayes ther be nine; but whoso wil syng mannerli and musikili he may not lepe to te fyfteenth in no manner of discant; for it longith to no manny's uoys, and so ther be but eyght accordis after the discant now usid. And whosover wil be a maker he may use no mo than eyht, and so ther be but eyght fro unison unto the thyrteenth. But for the *quatribil syghte* ther be nyne accordis of discant: the unison, thyrd, fifth, syxth, eyghth, tenth, twelfth, thyrteenth and fyfteenth, of the whech nyne accordis fyve be perfyte and fore be imperfyte. The fyve perfyte be the unison, fyfth, eygth, twelfth and fyveteenth, the fower imperfyte be the thyrd, syxth, tenth and thyrteenth. Also thou maist ascende and descende wyth all maner of cordis *excepte two accordis perfyte of one kynde,* as two unisons, two fyfth, two eygths, two twelfth, two fyfteenth; *wyth none of these thou maist neyther ascende neyther descende* but thou must consette there accordis togeder and medele hem wel as I shall enforme the. Ferst thou shalt medele wyth a thyrd a fyfth, wyth a sixth an eyghth, with an eyghth a tenth, with atenth a twelfth, with a tyrteenth a fyfteenth; under the which nyne accordis **three syghtis** be conteyned, the *mene syght,* the *trebil syght* and the *quatribil syght:* and others also of the nyne accordis how thou shalt hem *ymagyne* betwene the playn-song and the discant here folloeth the ensample. First *to enforme a chylde in hys counterpoynt,* he must ymagyne hys unison the eigth note fro the playn-song benethe; hys thyrd: the sixth note benethe; hys fyfth the fowerth beneth; his syxth the thyrd note benethe; his eyghth even with the plaine song; his tenth the thyrd note above, hys twelfth the fyfth note above, hys thyrteenth the syxth above, hys fyfteenth the eyghth note above the playne-song."

oktave gehen, denn soweit reichen wenige Stimmen; daher sind für den Diskant heutigen Gebrauchs nur acht Konsonanzen anzunehmen. Und auch für die ‚*res facta*' soll man nicht mehr als acht verwenden, nämlich die vom Einklang bis zur Terzdezime. Nur *für das Lesen eines Quatreble* muß man neun Konsonanzen für den Diskant annehmen: den Einklang, die Terz, die Quinte, Sexte, Oktave, Dezime, Duodezime, Terzdezime und Doppeloktave, von welchen neun Konsonanzen fünf vollkommene sind. vier aber unvollkommene. Die fünf vollkommenen sind der Einklang, die Quinte, Oktave, Duodezime und Doppeloktave, die vier unvollkommenen die Terz, Sexte, Dezime und Terzdezime. Auch magst du mit Konsonanzen aller Art parallel aufwärts oder abwärts gehen, *ausgenommen mit zwei vollkommenen Konsonanzen derselben Art*, wie zwei Einklänge, zwei Quinten, zwei Oktaven, zwei Duodezimen, zwei Doppeloktaven; niemals sollst du mit solchen parallel aufwärts oder abwärts gehen, sondern du mußt dieselben verbinden und vermitteln, wie ich dies lehren werde. Zunächst sollst du die Quinte mit einer Terz, die Oktave mit einer Sexte, die Dezime mit einer Oktave, die Duodezime mit einer Dezime, die Doppeloktave mit einer Terzdezime verbinden. Die neun Konsonanzen erklären zugleich die **dreierlei Leseweisen**, nämlich die des *Mene*, die des *Treble* und die des *Quatreble*. Übrigens folgt hier der Spezialnachweis, wie du dir die neun Konsonanzen vom Cantus planus aus für den Diskant *vorstellen* sollst. Um zuerst einem Kind seinen „Kontrapunkt" zu lehren, so hat dasselbe sich seinen Einklang mit dem Cantus planus als dessen Unteroktave zu denken, seine Terz als dessen Untersexte, seine Quinte als dessen Unterquarte, seine Sexte als dessen Unterterz, seine Oktave als Einklang, seine Dezime als Oberterz, seine Duodezime als Oberquinte, seine Terzdezime als Obersexte und endlich seine Quintdezime als Oktave über dem Cantus planus":



CHILSTONS Traktat knüpft, wie gesagt, direkt an denjenigen

Lionel Power[8] an und ergänzt denselben in der für uns wünschenswerten ausführlichsten Weise *):

„Hier folgt im Anschluß an den vorigen Traktat eine kurze Abhandlung über die *Leseweise* des Diskant, sowie über die des Contra (Quatreble?) und die des Contratenor, sowie über die des Fauxbourdon."

Nach fast wörtlicher Wiederholung der Definition der Konsonanzen (der neun *accordis*) fährt er sodann fort:

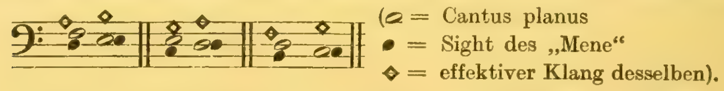
---

*) „Her followth a litil tretise according to the ferst tretise of the *syght of descant* and also for the *sight of conter* and for the *syght of contirtenor,* and of *Faburdon.*" (Das folgende wie oben: Intervalle, perfecte imperfecte; dann):

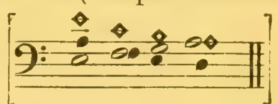
„Also it is to wete that ther be *three degreis of descant,* the *quatreble sighte,* and the *treble sighte,* and the *mene sighte. The mene begynneth in a fyfth above the plain-song* in uois and with the plain-song in sighte. *The trebil begynneth in an eyghte above* in uoise and wyth the plain-song in sighte. *The quatreble begynnyth in a twelfth above* in uoise and wyth the playne-song in sighte. To the mene longith properli five accordis scil. unyson, thyrd, fyfthe, syxthe and eyghth. To the treble song longith properli fyve accordis scil. fyfthe, syxthe, eyghth, tenth and twelfthe. To the quatreble longith properli five accordis scil. eyghth, tenth, twelfth, thyrteenth and fyfteenth. Furthermore is to wete that of al the cords of descant sume be above the playne-song and sume benethe and sume wyth the playne-song. And so the discanter of the mene shal begynn hys descant wyth the plain-song in sighte and a fyfth above in uoise, and so he shal ende it in a fyfthe hauyng next above a thyrd yf the plain-song descende and ende downward as FA MI MI RE RE UT; the second above in sight is a sixth above in uoise, the thyrde benethe in sighte is a third above in uoise, the fowerth above in sighte is an eighth above in uoise, the syxth above in sight is a tenth above in uoise, the wheche tenth the descanter of the mene may syng yf the plain-song go low; neverthelesse ther long no mo accordis to the mene but fyve as it is aforsaide" . . .

„Also it is to knowe whan thou settist a perfite note ayenst a FA then must make that perfite note a FA (as MI FA SOL LA); also it is fayre and meri singing many imperfite cordis togeder as for to sing three or fower or five thyrds together a fyfth or a unyson next aftir. Also as many syxth next aftir an eighth; also as many tenth nexte aftir a twelfth, also as many thirteenth next aftir a fyfteenth: This manner of syngyng is mery to the singer and to the herer" . . . .

„Auch mußt du wissen, daß es *drei Abstände des Diskant* gibt, nämlich *Quatreble*-Abstand, *Treble*-Abstand und *Mene*-Abstand.“ Der „Mene“ beginnt eine Quinte über dem Cantus planus, wie er geschrieben steht. Der „Treble“ beginnt mit der Oberoktave der Notierung des Cantus planus. Der „Quatreble“ beginnt mit der Oberduodezime der Notierung des Cantus planus. Für den „Mene“ kommen gegenüber der Notierung besonders fünf Konsonanzen in Betracht, nämlich Einklang, Terz, Quinte, Sexte und Oktave; für den „Treble“ ebenfalls fünf, nämlich: Quinte, Sexte, Oktave, Dezime und Duodezime; für den „Quatreble“ wiederum fünf, nämlich: die Oktave, Dezime, Duodezime, Terzdezime und Doppeloktave. Ferner ist zu merken, daß von den Konsonanzen des Diskant einige unter, andere über dem Cantus planus liegen. So soll der Sänger das *Mene* in der Oberquinte beginnen, die er als Einklang abliest, und er soll ebenso in der Oberquinte schließen, indem er vor der Schlußquinte eine Terz nimmt, wenn der Cantus planus herabsteigt und nach unten schließt, in dieser Weise:



Sodann: „Weiter ist zu wissen, daß überall, wo man eine vollkommene Konsonanz zu einem FA setzt, diese wieder ein FA sein muß, z. B. MI FA SOL LA (Beispiel nicht näher erklärt, wohl z. B.



„*Und es ist schön und lustig, viele unvollkommene Konsonanzen nacheinander zu singen*, z. B. drei, vier oder fünf Terzen nacheinander, an welche ein Einklang oder eine Quinte anschließt, oder beliebig viele Sexten und danach eine Oktave, oder Dezimen und dann eine Duodezime, oder endlich Terzdezimen und dann eine Doppeloktave.“

Speziell über den FAUXBOURDON schreibt CHILSTON *):

*) „For the leest processe of sightis natural and most in use is expedient to declare the sight of FABURDUN the wech hath but *two sightis* a *thyrd* above the plain-song in sight, the wheche is a syxt fro the treble in

„Um mit den natürlichsten und am meisten gebräuchlichen Leseweisen im kleinsten Abstande bekannt zu werden, ist es förderlich, die Manier des Fauxbourdon zu erklären, welcher zwei Leseweisen hat, die in der Unterterz des Cantus planus, welche eine Sexte effektiven Abstand für den Treble bedeutet, und die im Einklange mit dem Cantusplanus, welche eine Oktave Abstand für den Treble ergibt. Dieselben beiden Abstände müssen das Verhältnis des ‚Mene' zum Cantus planus regeln. Soll derselbe seinen Fauxbourdon beginnen, so sieht er auf den Cantus planus, nimmt seinen Normalabstand von diesem, indem er sich in Einklang mit dessen Anfange setzt, d. h. die Oberquinte singt; dann aber, mag der Cantus planus steigen oder fallen, läßt er denselben fortgesetzt eine Terz über sich. Bewegt sich der Cantus planus von g *sol re ut* acuta bis hinunter zu G *sol re ut* gravium, so schließt der Mene aufwärts zum Einklang mit dem Cantus planus auf einem der Töne d *la sol re*, c *sol fa ut*, a *la mi re* oder G *sol re ut* gravium. Bewegt sich der Cantus planus unterhalb G *sol re ut* nach dem tiefen A *re*, so muß er sehen, nach drei oder vier Terzen einen Schluß auf F *fa ut* oder D *la sol re* oder C *fa ut* oder A *re* gravium zu

---

uoice; and even wyth the plain-song in sight, the wheche is an eighth from the treble in uoise. These two acordis of the Faburden must rewle be the mene of the plain-song for whan he shal begin his Faburdun he must attende to the plain-song and sette hys sight evyn wyth the plain-song, and his uoice in a fyfth benethe the plain-song; and after that whether the plain-song ascende or descende, to sette his sight alwey both in reule and space above the plain-song in a thyrd; and after that the plain-song haunteth hys course eyther in acutes fro g *sol re ut* above to G *sol re ut* benethe, to close dunward in sight, euyn upon the plain-song, upon one of these keys d *la sol re*, c *sol fa ut*, a *la mi re* or G *sol re ut* benethe. And yf the plain-song haunt hys course from G *sol re ut* benethe dówne towarde A *re* conuenyently than to see before wher he may close wyth two or three or fower thyrds before eyther in F *fa ut* benethe or D *sol re* or C *fa ut* or A *re* and al these closis gladli to be sunge and closid at the laste ende of a word: and as ofte as he wil to touche the plain-songe and uoid the fro excepte twies togedir for that may not be; in asmoche as the plain-song sight is an eyghth to the treble and a fyfth to the mene and so to euery degree he is a perfite corde; and two perfite acordis of one nature may not be sung togedir in no degree of descant."

machen“ (also Schlüsse auf E *la mi* kommen nicht in Betracht!) „Alle diese Schlüsse sind lustig zu singen beim letzten Ende eines Satzgliedes, und so oft er will, kann der Diskant mit dem Cantus planus im Einklang zusammentreffen und die Entfernung von ihm aufgeben, nur nicht zweimal nacheinander, da das verboten ist. Denn da die *sight* vom Cantus planus für den ‚Treble‘ eine Oktave und für den ‚Mene‘ eine Quinte ist, so bedeuten zwei Einklänge mit der Notierung immer zwei vollkommene Konsonanzen gleicher Art, welche nacheinander zu singen an keiner Stelle des Diskant erlaubt ist.“

Es ist leicht ersichtlich, daß es sich in beiden Traktaten in erster Linie um den ‚*Déchant sur le livre*‘, den ‚extemporierten Kontrapunkt‘ handelt; denn die „syghts“ weisen schon durch ihren Namen zu deutlich darauf hin, daß es sich um verschiedene „Gesichtswinkel“ für die Betrachtung derselben Melodie, nämlich des dem Choral entnommenen Cantus firmus handelt („sight“ ist u. a. Terminus technicus für das Visier der Schießwaffen). *Nicht um verschiedene Notierungsweisen für die einzelnen Stimmen, sondern um verschiedene* **Leseweisen** *einer und derselben Notierung handelt es sich*; erst in zweiter Linie kommt, zur Aufweisung von Fortschreitungen, die vom Schema abweichen, eine Andeutung durch Notierung unter Voraussetzung der besonderen Leseweise (sozusagen eine transponierte Notierung) auf. Von diesen „Sights“ weiß GUIDO ADLERs Habilitationsschrift („*Studien zur Geschichte der Harmonie*“ 1881), deren spezieller Vorwurf die Lehre des Fauxbourdon ist, noch nichts, da sie sich einzig auf die Untersuchung des Traktats des GUILELMUS *monachus* beschränkt, mit welchem wir uns weiterhin eingehend zu beschäftigen haben werden *).

---

*) Der älteste Hinweis auf die Treble-sight ist wohl der des JOHANNES DE GARLANDIA (c. 1200!) bei COUSSEMAKER *Script.* I. 114: Triplum specialiter sumptum debet *ex remoto* concordare primo et secundo cantui, nisi fuerit concordantia insimul *per* sonum *reductum*, quod sibi aequipollet.“ — Die drei „Sights“ schweben wohl auch dem ANONYMUS 4 COUSSEMAKERs (*Script.* I) in der folgenden Stelle (S.357) vor: „Notandum quod duplex [triplex] est modus faciendi discantum secundum veros cantores. Primus modus est *propinquis* proportionibus hoc est *infra diatessaron et diapente;* alius modus est ex

Die drei ,*syghts*' *), welche bereits LIONEL POWER erörtert, sind:

1) *Die Leseweise der ,Mene*', d. h. des Alt, der Mittelstimme *(mene = mean)* des dreistimmigen Satzes, welche die Noten des Cantus planus *eine Quinte höher* versteht (intoniert), zunächst nur die Anfangsnote; denn alle folgenden Töne bis zu einem Teilschlusse (da haben wir wieder die *cola* und *commata* des Kölner Traktates, die *distinctiones*, *partes* und *syllabae* GUIDOs usw.), für welchen wieder die ,sight' pure gilt, werden *eine Terz tiefer* begleitet, so daß sie eine Terz höher klingen. Der Quintabstand gilt also weiter, aber als *Differenz zwischen effektivem Klange und gelesener Note;* die untere Terz wird deshalb gelesen, damit der singende sich fortgesetzt einbilden kann *(ymagyne)*, sich zu Anfang im Einklange mit der Notierung zu befinden und nur geringfügige Abweichungen innerhalb der einzelnen Melodieglieder nach den einfachen dafür bestimmten Regeln zu machen.

2) *Die Leseweise des ,Treble*', d. h. des Sopran (*Treble* ist noch heute in England die Sopranstimme, *treble-clef* der Violinschlüssel), welcher die Noten des Cantus planus *eine Oktave höher* versteht (intoniert), ebenfalls wieder nur die Anfangsnote und Schlußnote der Melodieglieder, da alle mittleren wiederum eine Terz tiefer begleitet werden, welche tieferen Terzen aber zufolge der abweichenden Einstimmung des Einklanges (für den eben die Oktave eintritt) eine Sexte höher als der Cantus planus klingen.

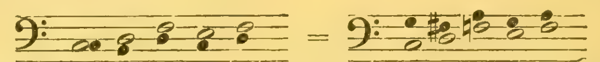
---

remotioribus quae continentur sub *diapason cum praedictis;* tertius modus est ex *remotissimis* infra diapente cum diapason vel duplex diapason vel ultra."

*) JOHANN DE GROCHEO (c.1300) spricht (Sb. d. I. M.-G. I. S. 106 f.) von den 3 Sights (ohne sicheren Ausdruck), wo er das Verhältnis des *Motetus* und *Triplum* zum *Tenor* bestimmt. „Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum; et eas regulat et eis quantitatem dat, quemadmodum ossa partibus aliis. *Motetus* vero est cantus ille, qui supra tenorem immediate ordinatur et *in diapente* ut plurimum incipit et in eadem proportione, qua incipit, continuatur vel in diapason ascendit, et in *hoquetis* ab aliquibus dicitur magiscolus. *Triplum* vero est cantus ille, qui supra tenorem in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari. Dico autem, ut plurimum, quia aliquotiens in tenore vel diapente descendit propter euphoniam, quemadmodum motetus aliquando in diapason ascendit."

3) *Die Leseweise des ‚Quatreble‘*, d. h. eines Supersopran, welcher allem Anschein nach die Rolle des ‚Mene‘ in der höheren Oktave noch einmal spielte, aber wohl nur zweistimmig zur Anwendung kam. Leider fehlen darüber nähere Angaben.

Es ist wohlverständlich, wie ein solches quasi transponierendes Lesen der Notierung des Cantus planus eine Erleichterung für die Descanters bilden konnte. Aber dasselbe mußte wenigstens für den Mene (und Quatreble) gelegentlich andere Intonationen hervorbringen als die offene Notierung an gleicher Stelle; z. B. mußte sich ein C B D des Mene ‚*in sight*‘ durch den eine Quinte höheren Klang in G F♯ a verwandeln:
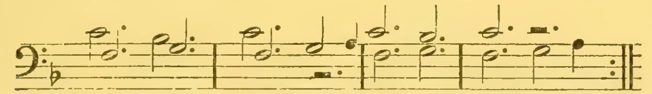


Vielleicht wurde diese Erkenntnis der Grund, daß die ‚Mene-sight‘ später außer Gebrauch kam (bei Guilelmus *monachus* ist nicht mehr die Rede davon).
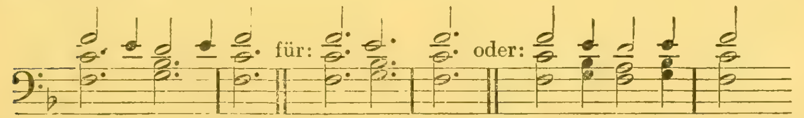
Ganz so einfach, wie es nach der grundlegenden Bestimmung aussieht: *Begleitung aller Mitteltöne der einzelnen Melodieteile mit parallel mitgehenden Sextakkorden* (Oberterz und Obersexte des Cantus planus) ist nun aber doch allem Anscheine nach die praktische Ausübung des Fauxbourdon nicht gewesen. Nicht einmal solange die Sekundbewegung des Cantus planus anhielt, wurde die Parallelbewegung konsequent fortgesetzt. Vielmehr schreibt auch schon Chilston vor, daß bei fortgesetztem Fallen des Cantus planus der Diskant in andere Intervalle übergehe, d. h. statt Terzen Sexten und schließlich Dezimen nehme, um nicht in Tiefen gedrängt zu werden, die seiner Stimmlage verschlossen sind. Und da die Bestimmungen allgemein gegeben werden, so bedeutet das für den ‚Treble‘ Übergang aus Sexten in Dezimen und Terzdezimen über den Cantus planus, weshalb auch für jede Stimmgattung fünf Konsonanzen disponiert werden (die vollkommenen für die Teilschlüsse und den Übergang aus einer Lage in die andere).

Von den Darstellungen Lionel Powers und Chilstons aus gewinnen nun aber die älteren Darstellungen des die unvollkommenen Konsonanzen stärker heranziehenden Déchant (die Anonymi XIII und 5 Coussemakers) erhöhtes Interesse und wirkliche Bedeutung.

Sie verraten uns, wie im Detail sich der Terzen- und Sexten-Déchant mit seinen eingestreuten Oktaven, Quinten und Einklängen gestaltete, wie bei Sprüngen des Cantus planus verfahren wurde usw. Sowohl die „*gemeinübliche Singmanier*" des Anonymus 5 als die ‚*appendans*' und ‚*désirants appendans*' des Anonymus XIII stehen dem Kerne der Lehre Powers und Chilstons so nahe, daß man wohl beide Traktate zu den *älteren Darstellungen des englischen Diskant* rechnen muß. Der Anonymus XIII könnte wohl als eine selbständige französische Formulierung der Lehre angesehen werden. Der bekannte sechsstimmige Doppelkanon ‚*Sumer is icomen in*', der nach den ausführlichen Nachweisen in Groves *Dictionary of music* (III. 765—68 und IV, 1—3) in der Zeit 1226—1240 von dem Mönche John of Fornsete in der Abtei Reading geschrieben ist, der aber trotz einiger (erst durch die fünfte Stimme — die dritte des Hauptkanons — herbeigeführten) Quinten- und Oktavenparallelen noch heute mit Genuß anzuhören ist, erscheint gegenüber den Ergebnissen unserer Untersuchung nicht mehr allzu unbegreiflich; doch wird er in seiner Zeit gewiß ein Unicum gewesen sein, da uns von solcher Steigerung der Vielstimmigkeit nirgends berichtet ist. Der ‚*Pes*' des Kanons, ein obstinater kleiner Separatkanon der beiden Bässe:



ja auch der Anfang der Melodie des vierstimmigen Hauptkanons in seiner Verbindung mit den beiden Bässen weisen mit Fingern auf den Fauxbourdon:
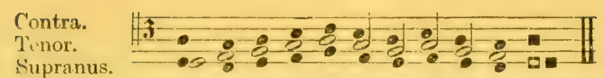


und das ganze Wunderwerk mag wohl aus einer simplen Fauxbourdon-Ausführung eines Volksliedchens herausgewachsen sein, für deren Umgestaltung natürlich dem Mönche von Reading ein unverwelklicher Ruhmeskranz gebührt.

Mit schnellen Schritten nähern wir uns nun dem wirklichen Kontrapunkte, d. h. jener von einem instinktiven Ahnen der har-

monischen Gesetze diktierten Ausgestaltung der Polyphonie, an welcher auch der heutige Musiksinn noch seine Freude und volle Befriedigung findet. Ehe wir den Anteil erörtern können, welchen an dieser Vollendung der Stiles die Hereinziehung rhythmischer Bestimmungen hat, wollen wir noch den Traktat des Guilelmus *monachus* kurz betrachten, der zwar offenbar sogar ins 15. Jahrhundert gehört, da er sich bereits der erst nach 1400 aufgekommenen leeren Noten (◻ ◻ ◇ ◊ statt ■ ■ ◆ ♦) bedient, aber doch im offenbaren direkten Kontakte mit den älteren Fassungen des englischen Diskant steht, so daß wir eine bessere Stelle für seine Besprechung nicht finden würden.

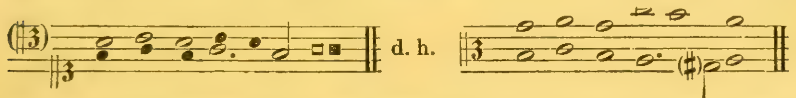
Der bei Coussemaker III. 273 ff. aus einer Handschrift der Markusbibliothek zu Venedig abgedruckte Traktat ‚*De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*' des weder seiner Lebenszeit noch seiner Nationalität nach näher bestimmten Mönches Wilhelm handelt mit besonderer Ausführlichkeit und erkennbarer Vorliebe von der Setzweise der Engländer *(De modis Anglicorum)*, woraus geschlossen werden muß oder wenigstens darf, daß er selbst ein Engländer war oder durch längeren Aufenthalt in England diese Manier gründlich kennengelernt hatte. Daraus, daß er ein paarmal sagt ‚apud nos', wie im Gegensatze zu den Engländern (und Franzosen), kann wohl nur gefolgert werden, daß er zur Zeit der Abfassung des Traktates nicht mehr in England lebte. Übrigens kommt auf seine Nationalität nichts an.

Das uns zunächst angehende V. Kapitel erklärt den Fauxbourdon durchaus in der Weise Chilston[8], behauptet auch mit keinem Worte, daß der Fauxbourdon in abweichender Weise *notiert* werde, sondern ist vielmehr durchaus im Sinne der ‚*sights*' verständlich: „der Sopran *(supranus)* beginnt im Einklange, welcher statt der höheren Oktave gedacht wird *(accipitur)* und [geht] weiterhin in Unterterzen, welche Obersexten besagen oder vorstellen, und kehrt dann wieder zum Einklange zurück, der die höhere Oktave bedeutet. Der Contra dagegen erhält als Ausgangs-Konsonanz die Quinte über dem Tenor und weiterhin Oberterzen bis zum Abschluß in der Oberquint“:



Das soll nicht Notierung sein, sondern nur das Verhältnis der Stimmen zum Tenor (Cantus planus) veranschaulichen. Doch scheint die „sight“ des ‚Mene‘ aufgegeben zu sein, da nicht mehr verlangt wird, die Oberterzen als Unterterzen vorzustellen, sondern sowohl die Oberquinte als die Oberterz direkt als solche aufgestellt sind (zum Überfluß ist übrigens der Sopran noch auf einem besonderen System notiert, wie er wirklich klingt).

„Die Engländer haben aber auch noch eine andere Art (des Diskant), welche Gymel genannt wird. Derselbe wird zweistimmig gesungen, und zwar in Ober- und Unterterzen, indem man ebenfalls die Oktaven und Sexten eine Oktave tiefer vorstellt, so daß er also (dem effektiven Klange nach) sich in Oktaven und Sexten bewegt.“ Das letzte der hierzu gehörigen Beispiele zeigt entsprechend der Erklärung nicht nur Unter-, sondern auch Oberterzen, was uns nach unseren anderweiten Erfahrungen nicht verwunderlich sein kann:



(an der drittletzten Note des Tenor fehlt ein Punkt oder die vorletzte darf keinen Strich haben; der Schlüssel ist wohl falsch, oder es muß ♭ supponiert werden, wegen des Tritonusschrittes des Sopran). — Das hier anschließende VI. Kapitel betrifft zwar nicht den Gymel und Fauxbourdon über einem Tenor aus dem Cantus planus, sondern lehrt vielmehr einen dreistimmigen Satz ohne versetzte Stimmen (klingend, wie sie geschrieben werden), gibt aber doch zugleich den Schlüssel für jenes *Umsetzen aus Unterterzen in Oberterzen:*

> „Erfinde einen gut geschlossenen Sopran *(non disjunctum)* *) in irgendeiner Tonart und setze dazu einen zweiten Sopran, der im Einklange anfängt und sodann beliebig viele Unterterzen nimmt; die *beiden letzten Töne aber vor der Schlußnote setze in der Oberterz*, wenn sie abwärts in den
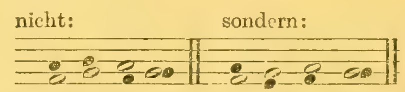
*) Auch hier ist wohl wie im 12. Kapitel *„disjunctum“* und nicht *„distinctum“* zu lesen.

Schlußton führen, welcher den Einklang bekommen muß; so fahre weiter fort mit neuen Unterterzen und Abschlüssen im Einklang“

d. h., da der Einklang für die Stimmen bei den Schlüssen Norm ist, so muß der zweite Diskant stets so eingerichtet werden, daß er in Gegenbewegung zum ersten aus der (Ober- oder Unter-) Terz in den Einklang treten kann:



und zwar soll bereits von der Antepenultima ab dieses Verhältnis der Stimmen bestehen, also:



Es bedarf nicht des Hinweises, daß wir in dem Gymel (welcher Name bisher völlig unerklärt ist) *) *wahrscheinlich die älteste Form der englischen Mehrstimmigkeit* vor uns haben, aus welcher der dreistimmige Fauxbourdon sich entwickelt haben wird.

Die weiter folgenden Kapitel des Guilelmus *monachus* werden uns weiterhin zu beschäftigen haben; dieselben stehen auf dem Standpunkte der Theorie des Kontrapunkts um 1450.

Die wahrscheinlich letztmaligen Erwähnungen der „*Treble-sight*“ finden sich bei dem Engländer John Hothby (in den sehr kurzen ‚*Regulae supra contrapunctum*‘ bei Coussemaker, *Script.* III. 333 ff.: „Secundum quosdam *Anglicos* iste modus canendi vocatur *discantus visibilis*.“ Das *visibilis* ist offenbar eine wörtliche Übersetzung vom *with* [*treble*] *sight;* die Darstellung selbst ist belanglos) sowie bei dem Italiener Nicolaus Burtius (in der bei Ambros Gesch. II. 164 *ohne* Verständnis der Bedeutung mitgeteilten Stelle „erit tertia *ad visum*, sexta vero quantum ad sonum“ usw.). Davey (a. a. O., S. 58) behauptet das Vorkommen des Terminus ‚Sight‘ bis zum Jahre 1620, doch ohne Belege.

---

*) Unter den verschiedenen von H. Davey, *History of english music* (1895) S. 57 zusammengebrachten Schreibweisen des Wortes findet sich auch einmal (im Eton MS.) *gemellum*, was freilich eine sehr einfache Lösung des Rätsels wäre (Zwillingsgesang).

ZWEITES BUCH:

DIE MENSURALTHEORIE UND DER GEREGELTE KONTRAPUNKT.

---

8. KAPITEL.

DIE TAKTLEHRE BIS ZUM ANFANGE DES XIV. JAHRHUNDERTS.

Die freie Rhythmik des älteren Kirchengesanges, über deren Wesen die neuere Forschung allmählich Licht verbreitet, blieb anscheinend auch noch in der Zeit der ersten Ansätze zu taktmäßiger Notierung, d. h. Darstellung der Tondauerverhältnisse durch die Gestalt der Noten teilweise maßgebend. Wenigstens scheint es unmöglich, sich durch das Gewirr widersprechendster Aufstellungen bezüglich der Geltung der einzelnen Noten innerhalb der in der Notierung zur festeren Einheit der Ligaturen und Konjunkturen zusammengeschlossenen Tongruppen hindurchzufinden, ohne daß man eine solche Nachwirkung älterer Bestimmungen annimmt. Abgesehen vom Hymnengesange, über dessen streng taktmäßige Natur in dauernder Abhängigkeit vom sprachlichen Rhythmus nach antikem Muster wohl kein Zweifel ist, desgleichen von den an ihn anlehnenden Sequenzen, besonders den gereimten mit, wenn auch nicht streng gemessenen, so doch streng gezählten Silben (an welche wiederum die weltlichen Lieder sich angeschlossen haben mögen, wenn nicht umgekehrt die Sequenzen in mehr oder

minder bewußter Anlehnung an das volkstümliche Element entstanden sind) — abgesehen also von dieser ganzen Literatur des liedmäßigen, fortgesetzt skandierenden oder doch einen festen Takt in fortlaufender Übereinstimmung mit einem streng abgemessenen Texte festhaltenden Gesanges (welche vor allem die gesamte Troubadour- und Minnegesangs-Melodik in sich schließt) haben wir in der mittelalterlichen Musikliteratur mit der sehr wichtigen Tatsache zu rechnen, daß Melodien von sehr hohem Alter, zum Teil sogar sicher dem hebräischen Psalmengesange entstammend *) mit Texten verbunden worden sind, deren Eigenrhythmus nicht nur die Melodien nicht erzeugt hat, sondern denselben zunächst ganz fremd gegenübersteht. In meinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ 1878 habe ich (S. 143 ff.) darauf hingewiesen, daß bei solcher Adaptierung die Melodien vielfach erhebliche Veränderungen erleiden müssen, da bei Unterlegung eines silbenreicheren Textes oft Neumengruppen in einzelne Neumen auseinandergezogen und umgekehrt bei Unterlegung eines kürzeren Textes Einzelneumen zu Gruppen verschmolzen werden müssen und vielfach Tonrepetitionen bald einzuschalten sind, bald umgekehrt aus der Textur verschwinden. Die Melodien haben also sozusagen eine Art Sonderexistenz außerhalb der Texte (welche das natürliche Erzeugnis des ursprünglichen ersten Textes ist), sind aber in jedem Einzelfalle mit möglichster Berücksichtigung der Anforderungen sinngemäßer Textdeklamationen und möglichster Konservierung ihres ursprünglichen musikalischen Aufbaues modifiziert. Wieweit freilich die ursprünglichen Melodien trotz der im Laufe von Jahrhunderten, ja mehr als einem Jahrtausend zufolge einer mangelhaften Notierung sich unvermeidlich einschleichenden Abweichungen durch Gedächtnisfehler und Mängel der Ausführung intakt auf uns

---

*) Vgl. O. FLEISCHER, *Neumenstudien* 1895. 1897 II. 19 u. m. Durch diesen Hinweis will ich aber durchaus nicht bekunden, daß ich FLEISCHERs Versuch für gelungen halte, einen Schlüssel für die Tonhöhenbedeutung (und gar für die Rhythmik) der Neumen zu geben. Für die Bestimmung der absoluten Tonhöhe des „Tonus currens“, desgleichen für die Intervalle des Steigens und Fallens der Tonhöhe bei den Kadenzen fehlt eine feste Unterlage nach wie vor.

bzw. in die Zeit einer bestimmteren Aufzeichnungsweise (um 1000 n. Ch.) gekommen sind, kann natürlich jetzt nicht mehr festgestellt werden, ist aber auch durchaus nicht Gegenstand unserer Untersuchungen. Berufene Kräfte sind gerade in unserer Zeit in großer Zahl an der Arbeit, diesen Fragen mit allen Hilfsmitteln moderner wissenschaftlichen Forschung näher zu treten. Ich nenne vor allen die Namen Dom Pothier (*Les Mélodies grégoriennes* 1880) und Dom Mocquereau (Redakteur der „*Paléographie musicale*" der Benediktiner von Solesmes) Fr. Aug. Gevaert (*Les origines du chant liturgique de l'église latine*, 1890 und *La mélopée antique dans le chant de l'église latine* 1895), G. Houdard (*Le rhythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique*, 1898) und A. Dechevrens (*Etudes de science musicale*, 1898). Dagegen ist es aber für unseren Gegenstand von allergrößtem Interesse, zu wissen, was etwa von einer ehemaligen rhythmischen Theorie oder traditionell gehandhabten Gesetzmäßigkeit rhythmischer Gestaltung der Kirchengesänge sich bis in die Zeit der ersten Anfänge der Mensuralnotierung herüber gerettet hat. Das sechste Kapitel meiner „Studien zur Geschichte der Notenschrift" (S. 189—205) bietet eine ziemlich vollständige Zusammenstellung der dahingehörigen Äußerungen der Autoren bis ins 12. Jahrhundert hinein, aus welcher zur Evidenz hervorgeht, daß eine fortgesetzte Folge gleichlanger Töne vor dem Aufkommen der Mensuralmusik niemals für die kirchlichen Gesänge behauptet worden ist, wenn es auch seit dem neunten Jahrhundert nicht an Klagen über den Verfall der Rhythmik fehlt.

Die Hucbald zugeschriebene, jedenfalls ins zehnte Jahrhundert gehörige *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, welche sich durchweg der Dasiazeichen, zum Teil kombiniert mit Neumen bedient, bemerkt, nachdem sie allgemein konstatiert hat, daß nicht nur die Tonhöhenlage, sondern auch das Tempo der Gesänge je nach der Festzeit und Gelegenheit variieren müssen *):

---

*) (Gerbert I. 227): „Verum sive morosius sive celerius dicantur, hoc attendi semper debet, ut honestis et plenis neumis congruo celeritatis pronuntientur modo ut nec nimiae productionis taedeat nec eos irreverenti festinantia os ignobiliter canem ebulliat."

„Aber mag man schneller oder langsamer singen, jederzeit ist darauf zu achten, daß die Neumen getreu und vollständig *mit gebührender Schnelligkeit* herausgebracht werden und weder ungebührlich in die Länge gezerrt noch pietätlos überstürzt werden.“ Auch ist daselbst von normalen Verzögerungen im richtigen Verhältnis (*‚legitimis inter se morulis numerose canere*‘), von der *Dehnung der Versanfänge und -schlüsse*, ja sogar ausdrücklich von dem Verhältnis 2 : 1 zwischen langen und kurzen Tönen die Rede (‚semper unum alterum duplo superet‘).

Alle jene uns im Laufe unserer Untersuchungen aufgestoßenen Stellen, wo von *Cola*, *Commata*, *Membra*, *Incisiones*, *Distinctiones*, *Fines particularum* usw. die Rede war, gewinnen nunmehr Bedeutung für die Erkenntnis der rhythmischen Natur der alten Singweise, wenn wir sie im Lichte einer zusammenfassenden Darstellung sehen, wie eine solche uns aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts zuerst vorliegt in einem Teile des bereits mehrfach angezogenen oddonischen Traktats *Musicae artis disciplina*. Zwar findet sich der betreffende Passus nur in dem von GERBERT benutzten St. Blasiener Kodex (a. d. 12. Jahrhundert); derselbe steht aber bezüglich der Terminologie in Übereinstimmung mit dem direkt anschließenden unzweifelhaft originalen Texte, und der ganze Inhalt stimmt so schön zu allen noch älteren Andeutungen, daß ich nicht anstehe, die knappe Fassung der Stelle als prägnantesten Ausdruck der im 9.—10. Jahrhundert allgemeinen Anschauung anzusehen. Sie lautet *):

„Für das Studium des Gesanges ist es von größtem Nutzen zu wissen, wie die Töne miteinander verknüpft werden. Denn wie

---

*) (GERBERT I. 275): „Ad cantandi scientiam nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur summa utilitas est. Nam sicut duae plerumque litterae aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam sive sola littera pro syllaba accipitur ut: *a-mo*, *tem-plum*, ita quoque et in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur plerumque duae aut tres vel quatuor cohaerentes unam consonantiam reddunt: quod juxta aliquem modum *musicam syllabam* nominare possumus. Item sicut sola syllaba aut duae vel tres vel etiam plures unam partem locutionis faciunt, quae aliquid significat, ut: *mors*, *est*, *vita*, *gloria*, *benignitas*, *beatitudo*, ita quoque et una vel duae vel plures musicae syllabae tonum, diatessaron, diapente jungunt, quarum dum

in der Sprache gewöhnlich zwei oder drei oder vier Buchstaben eine Silbe ausmachen oder auch ein einzelner (Vokal) eine Silbe vorstellt, z. B. *a-mo*, *tem-plum*, so wird auch in der Musik entweder ein einzelner Ton gesondert angegeben oder zwei, drei, vier eng zusammenhängende bilden eine Einheit, für welche wir den Namen *musikalische Silbe* aufstellen können. Und wie eine einzige Silbe oder deren zwei, drei oder auch mehr einen sinnvollen Teil der Rede (ein Wort) ausmachen, z. B. *mors*, *est*, *vita*, *gloria*, *benignitas*, *beatitudo*, so stellen eine, zwei oder mehr musikalische Silben ein Glied einer Melodie vom Tonumfange einer Sekunde, Quarte, Quinte her, dessen Form und Maß wir verstehen und bewundern und das wir ein *musikalisches Satzglied* nennen. Ein *musikalischer Teilsatz* endlich *(distinctio)* reicht soweit, bis ein *Ruhepunkt* erreicht ist.“

Nehmen wir hierzu die Bestimmung Guido[s] von Arezzo im 15. Kapitel des *Micrologus* *):

„Alle Neumengruppen (Satzteile, *partes*) sind fest in sich geschlossen (gedrängt, *compresses*) zu notieren und vorzutragen, die einzelnen Neumen aber *(syllabae)* noch mehr. Die *Verlängerung der Schlußnote* ist in der einzelnen ‚Silbe‘ nur gering, am Ende eines Satzgliedes schon bemerklicher, am stärksten aber am Ende eines Teilsatzes“,

so haben wir damit feste Anhaltspunkte für die Zerlegung einer Melodie in einzelne Neumen. Nur in der Terminologie verschieden ist die Aufstellung der *Musica enchiriadis*, welche aus mehreren ‚*commata*‘ *(= partes)* ein ‚*colon*‘ *(= distinctio)* bildet.

Ich will hier nicht nochmals das bereits in meinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ S. 196—99 eingeschaltete 15. Kapitel des *Micrologus* zum Abdruck bringen, will auch nicht Guido[s]

---

et melodiam sentimus et mensuram intelligentes admiramur, *musicae partes*, quae aliquid significant non incongrue nominabimus. *Distinctio* vero in musica quantum de quolibet cantu continuamus, quae ubi vox quieverit pronuntiatur.“

*) (Gerbert, *Script.* II. 14): „Tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius; tenor vero, id est *mora ultimae vocis*, qui in syllaba quantuluscumque, est amplior in parte, diutissimus in distinctione.“

Lehre von der Korrespondenz der Neumen *(syllabae)*, Satzglieder *(partes)* und Teilsätze *(distinctiones)* allzu buchstäblich nehmen, welche ARIBO SCHOLASTICUS noch weiter im Detail ausgebaut hat (vgl. das. S. 199—200). Aber der oben zitierte Satz ist sicher nicht GUIDOs Erfindung, sondern alte Tradition.

Dieser „geschlossenere Vortrag" der in eine Neume vereinigten Töne findet sich nur tatsächlich noch in den ältesten auf uns gekommenen Fassungen der Mensuraltheorie wieder, wie auch *die Verlängerung der Schlußnote den Ausgangspunkt aller Wertbestimmungen der Töne in den Ligaturen bildet.* Der Vortrag der nur mit Einzeltönen bedachten Silben des Textes ist unzweifelhaft von jeher in Anschluß an die natürliche Betonung des Textes geschehen, wenn auch vielleicht nicht in der streng skandierenden Weise, welche GUIDO zu fordern scheint *) („daß der Vortrag der Melodie nach Art der metrischen Versfüße geschehe"; ja sogar innerhalb der Neumen nimmt er solche Messung an: „daß eine Neume im daktylischen, die andere im spondeischen oder jambischen Metrum fortläuft"). Noch bei HIERONYMUS DE MORAVIA (c. 1250) finden wir eine dieser ähnliche Auffassung der Rhythmik der Kirchengesänge; besonders sei auf dessen merkwürdige *Theorie der Verzierungen (flores)* hingewiesen (COUSSEMAKER, *Script.* I. S. 91), welche sich lediglich auf die fünf Töne bezieht, welche als „lange" von den anderen unterschieden werden (*die principalitas*, d. h. die Anfangsnote, aber nur, wenn sie die *Finalis* ist, die ‚*secunda nota*' da, wo das nicht der Fall ist, die ‚*penultima*' — anscheinend nur bei weiblichen Endungen —, die ‚*ultima*' und als fünfte die *Einzelnote mit Plica*). Soweit der Text Einzelnoten hat, ist durchaus das *Metrum des Textes* maßgebend **).

Es scheint, als habe sich im 11.—12. Jahrhundert an Stelle

---

*) (GERBERT, *Script.* II. 15): „sicque opus est ut *quasi metricis pedibus* cantilena plaudatur, ut aliae voces ab aliis *morulam duplo longiorem vel duplo breviorem . . . habeant . . .* utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico illa iambico metro decurreret et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram" etc.

**) (COUSSEMAKER, *Script.* I. 91): „Quandocumque *extra syllabas et dictiones, metro scilicet interrupto*" etc.

der älteren freien Rhythmik allmählich eine mehr schematische auch für den Vortrag der Kirchengesänge entwickelt. Die sogenannten *Modi* der ältesten Mensuraltheoretiker sind deshalb nicht eigentlich als etwas Neues anzusehen, sondern bilden nur den bequemen Ausgangspunkt der neuen Lehre; denn natürlich war es eine überzeugende Empfehlung der neuen Zeichen (oder genauer der neuen Verwendung der alten Zeichen), daß durch dieselben in einfachster, direkt verständlicher Weise diese bisher nur mittels umständlicher Erläuterung klar zu machenden rhythmischen Grundlagen darstellbar wurden. Deshalb steht denn in der Regel an der Spitze dieser ältesten Traktate über Mensuralmusik eine Aufzählung der sechs oder fünf oder auch mehr ‚Modi'.

Die nach dem Zeugnis der Hieronymus de Moravia „älteste" Darstellung der Lehre (*Discantus positio vulgaris*, 2. Teil [b], bei Coussemaker, *Histoire* S. 247 und *Script.* I. 94 ff.) hat die Ordnung:

I. Modus (trochaeisch): ■ ■ ■ ■ usw.
II. „ (iambisch): ■ ■ ■ ■ usw.
III. „ (dactylisch): ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ usw.
IV. „ (anapaestisch): ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ usw.
V. „ (nur Längen): ■ ■ ■ ■ usw.
VI. „ (nur Kürzen): ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ usw.
oder ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ usw.

Ebenso der Anonymus 7 (bei Coussemaker, *Script.* I. 378 ff.), offenbar einer der *allerältesten* Mensuralschriftsteller, und Johannes de Garlandia (Coussemaker, *Script.* I. S. 97 ff. und 175 ff.), der aber bereits von einer Aufstellung weiterer Modi oder *Maneries* berichtet, welche er für überflüssig hält. Wir gehen darauf nicht näher ein, da die Unterscheidungen und ihre Gründe ohne Belang sind. Wohl aber müssen wir davon Notiz nehmen, daß Garlandia (in der zweiten Fassung, Couss. I. 175) den 1., 2. und 6. Modus ‚*mensurabiles*' nennt, den 3., 4. und 5. dagegen ‚*ultra mensurabiles*'. ‚*Ultra mensuram*' ist nach Garlandia soviel wie ‚*ultra mensuram rectae longae*', d. h. mit *dreizeitig* geltenden Longae, welche Garlandia auch *Longae obliquae* nennt. Die *Discantus positio vulgaris* nennt (Couss., *Script.* I. 94) ‚*ultra mensuram*' alle Werte, welche länger als zwei Zeiten (Breves) oder kürzer als eine (!) sind.

Leider treten die Mensuralisten sogleich mit dem *obligatorischen Tripeltakt* auf den Plan und berichten nur, daß *früher* die Longa regulär nur zwei Breves gegolten habe (vgl. *Studien z. Gesch. d. Notenschr.* S. 205 ff.). Obgleich daher gewiß von Hause aus der 3. und 4. Modus (daktylisch und anapästisch) unserem

C usw. und: usw.

entsprochen haben werden, so finden wir dieselben doch bereits bei GARLANDIA in der Bedeutung vor:

3/4 und

und haben es nun durch den ganzen Zeitraum bis zur Rehabilitierung der geraden Taktarten im Anfange des 14. Jahrhunderts tatsächlich nur mit einer einzigen Taktart zu tun, welche wir heute als 3/4-Takt schreiben würden, für welche aber die damalige nach Breves (■) zählende Epoche den *Wert der dreizeitigen Longa als Einheit*, die sogenannte *Perfectio*, annahm.

Mancherlei Eigenheiten der Terminologie der ältesten Mensuralisten verraten aber doch noch den Kampf gegen den geraden Takt, welchen mystische Spekulation (mit ausdrücklicher Bezugnahme auf die göttliche Trinität) ganz verbannen zu müssen glaubte. So hat die *Discantus positio vulgaris* den Satz *): „Auf die *ungerade Zeit* konsonieren die konsonanten Töne besser und dissonieren die dissonanten weniger [?] als auf die *gerade Zeit.*" Da in diesen Diskantierregeln die Modi nicht in Betracht kommen (dieselben werden erst im zweiten Teile, einer kleinen Formenlehre, aufgestellt), so handelt es sich nur um die Unterscheidung der mit den Tönen des Cantus firmus zusammen eintretenden (*ersten*, guten, schweren) von den im Diskant dazwischen eingeschalteten (*zweiten* schlechten, leichten) Noten. Bei GARLANDIA findet sich aber dieselbe Terminologie in direkter Beziehung auf die Modi **):

---

*) (COUSS., *Script.* I. 95): „Sciendum interea quod omnes notae *impares* hae quae consonant melius consonant quae vero dissonant minus dissonant quam *pares.*"

**) (COUSS., *Script.* I. 107): „Omne quod fit in *impari*, concordari debet cum illo quod fit in impari, si sit in primo vel secundo vel tertio modo."

„Die *ungeraden Zeiten* verlangen Konsonanz (zwischen Diskant und Tenor) sowohl im ersten als im zweiten oder dritten [usw.] Modus.“ Auch der zwar jüngere aber mit den ältesten Darstellungen vertraute ANONYMUS 4 (COUSSEMAKER, *Script.* I) gebraucht denselben Ausdruck *(puncta imparia)* für die schwere Zeit *): „Im ersten Modus müssen die auf die *ungeraden Zeiten* fallenden Noten (des Diskant) Longae sein und mit dem Tenor konsonieren; die übrigen (die auf die geraden Zeiten fallenden) werden beliebig gesetzt.“

Daß die Bezeichnungen ‚*longa recta*‘ und ‚*recta mensura*‘ für die *zwei*zeitige Longa, und ‚*longa obliqua*‘ oder ‚*per ultra mensuram*‘ für die *drei*zeitige dem Prinzip der Alleinberechtigung des Tripeltakts und der Dreiteilung *(perfectio)* der Longa eigentlich widersprechen, kommt zuerst dem ‚*quidam* ARISTOTELES‘ genannten, ebenfalls zu den ältesten gehörigen Mensuralschriftsteller (auch als *Pseudo*-BEDA bekannt) zu Bewußtsein, weshalb er mit schwächlicher Logik diese alte Terminologie anficht **): „Sollte daher jemand fragen, ob nicht auch ein Modus, d. h. eine natürliche Melodiebildung mit lauter imperfekten Longae möglich sei, wie er mit lauter perfekten gebräuchlich ist, so ist mit Fug zu antworten: Nein! da niemand alleinstehende imperfekte Noten herausbringen

*) (COUSS., *Script.* I. 356): „Omnia puncta *imparia* primi modi sunt longae et cum tenore concordare debent. Reliqua vero indifferenter ponuntur.“

**) (COUSS., *Script.* I. 271): „Unde si quaerat aliquis utrum possit fieri modus sive cantus naturalis de omnibus imperfectis sicut fit de omnibus perfectis, responsio cum probatione quod non, cum puras imperfectas nemo pronunciare possit. Verumtamen quidam in artibus suis referunt, perfectam figuram se habere ‚per ultra mensuram‘ et quosdam etiam modos sicut primum et quartum esse ‚per ultra mensurabiles‘ id est non rectam mensuram habentes, quod falsum est. Quia si verum esset, tunc posset fieri cantus naturalis de omnibus imperfectis, quoniam imperfectam dicunt esse perfectam.“ Hier folgt der Hinweis auf die *Dreieinigkeit:* „Sicut enim res quaelibet naturalis *ad similitudinem divinae naturae* ex tribus constare invenitur et in sonis trina tantum (COUSS. *tamen*) existat consonantia (Oktave, Quinte, Quarte, vgl. S. 123), sic omnis cantus mensurabilis ad similitudinem divinae naturae ex tribus constare invenitur, cujus probatio patet in *mensura, ubi ternarius numerus reducitur ad perfectionem.*“

Ferner: FRANCO, *Ars cantus mensurabilis* (COUSS., *Script.* I. 119): Ex quo sequitur, quod illi peccant, qui eam rectam appellant (sc. longam imperfectam), cum illud, quod rectum est, possit per se stare.

kann. Wenn daher manche in ihren Kunstregeln behaupten, daß eine perfekte Note ‚über das Maß' lang sei und wenn sie auch von einigen Modi, wie dem dritten und vierten behaupten, daß sie mit solchen ‚übermäßigen' Werten gemessen werden, d. h. also nicht das rechte Maß haben, so ist das falsch. Denn wenn es wahr wäre, so müßte ein Gesang mit lauter imperfekten Werten möglich sein, welche sie ja für perfekte halten."

In der Tat gelingt es denn auch nun bald, diese störenden Reminiszenzen an den geraden Takt ganz aus dem Gebrauche zu verdrängen.

Während die Regeln für die perfekte und imperfekte Geltung der Longa und die Wertverdoppelung (Alteration) der Brevis sich gleich bei den ersten Mensuralisten in derselben Fassung präsentieren, wie sie nachher Franco und alle späteren festhalten, herrscht längere Zeit eine große Unsicherheit und Verschiedenheit in der Bestimmung der *Notenwertgeltung in den Ligaturen* sowie bezüglich des Gebrauchs der kleinsten Notenwerte. Ganz unzweifelhaft offenbart sich hier noch der Einfluß der *Gewöhnung an den Vortrag der Neumae compositae.* Anfänglich (in der *Discantus positio vulgaris* und bei dem Anonymus 7 [Couss., *Script.* I], auch in dem historischen Bericht des Anonymus 4 (Couss., *Script.* I) über die ältere Lehre gibt es überhaupt nur Ligaturen der Gestalt, wie sie im Cantus planus heimisch sind:

= Pes und = Clinis,

und zwar mit der Bedeutung der ‚*mora ultimae vocis*', d. h. der Geltung Brevis-Longa (ausgenommen [in der *Disc. pos. vulg.*], wenn die erste Note einen größeren Notenkörper hat:). Drei- und mehrtönige Ligaturen haben ebenfalls zu Anfang und zu Ende die Gestalt, welche ihnen in der Musica plana zukommt. Die dreitönigen

werden als Longa-Brevis-Longa gemessen (ausgenommen [in der *Disc. pos. vulg.*], wenn eine Longa vorausgeht: dann werden vielmehr die beiden ersten Noten als Breves gelesen). *In Ligaturen von vier Noten sind alle vier Breves.* Ligaturen von fünf Noten

werden nach der *Disc. pos. vulg.* nicht mehr genau gemessen, sondern nach Belieben (!) gesungen. Der ANONYMUS 7 gibt denselben einen Strich nach oben zu Anfang:

aber noch, ohne den Begriff der *Opposita proprietas* aufzustellen, und mit der allgemeinen Bestimmung, daß *alle mehr als dreitönigen Ligaturen den Gesamtwert einer dreitönigen haben*, also etwa so:

wobei natürlich die perfekte oder imperfekte Geltung der Schlußnote davon abhängt, was für ein Wert folgt.

Der ANONYMUS 4 (COUSS., *Script.* I.), der uns so vieles Historische bewahrt hat, setzt (S. 327—36) zunächst die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung der 6 *Modi* und ihrer verschiedenen *Ordines* (kürzeren oder längeren durch Pausen begrenzten Reihen) mit voll geltenden Einzelnoten und zwei- und dreitönigen Ligaturen der oben erörterten Bedeutung auseinander; dann aber geht er dazu über (S. 337—39), zu zeigen, wie man überall *die Longae durch Currentes* (Semibreves) *diminuieren* kann *(frangere)*, wodurch anscheinend die Zahl der Werte erheblich vermehrt wird, z. B.:

statt: s. v. w. 3/4

oder: statt: s. v. w. 3/4

Auch erklärt er es für damit gleichbedeutend, wenn man fünf Noten in eine Ligatur bringt, in welchem Falle die drei ersten Noten als Longa mit zwei dieselbe diminuierenden Currentes gelesen werden, also:

s. v. w.

Es scheint, daß dies die Notierungsweise des LEONINUS ist, welche nach dem Berichte des ANONYMUS 4 (S. 327 und S. 341 [*Leonis* statt *Leonini*]) in Paris noch zur Zeit des großen PEROTINUS

und auch des ROBERTUS DE SABILONE galt, bis PETRUS (DE CRUCE? — da PETRUS TROTHUN aus Orleans von der Zeitmessung nicht viel verstanden haben soll [S. 344 b], so ist mit der Bezeichnung ‚*optimus notator*' er sicher nicht gemeint), THOMAS DE SANCTO JULIANO („der alte Pariser") und ein anderer [THOMAS] „der Engländer", der auch die *englische Notierungsweise* (!) anwandte, auch sonst einiges nach englischer Manier (!) lehrte, und JOHANNES *der ältere* (*primarius*, jedenfalls JOH. DE GARLANDIA), besonders aber die beiden FRANCO (der *ältere* [„Pariser"] und FRANCO DE COLONIA) auftraten, welche neue Bestimmungen aufbrachten. Der Anonymus nennt auch noch einige weitere Zeitgenossen FRANCOs: Meister THEOBALDUS GALLICUS, Meister SIMON DE SACALIA, Meister [JOHANNES] DE BURGUNDIA, auch einen ‚probus' (Biedermann?) aus der Picardie, mit Namen JOHANNES LE FAUCONER, dazu noch die besonders gerühmten englischen Meister JOHANNES *filius dei*, MAKEBLITE VON WINCHESTER und BLAKESMITH ‚vom Hofe des letzten Heinrich' (III.).
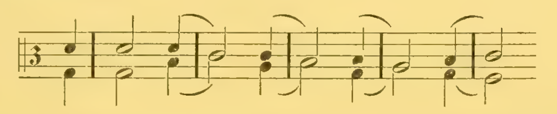
Wir sehen, es fehlt durchaus nicht an Namen für die Unterbringung der ANONYMI; doch mit der Wahl wird uns auch die Qual. Immerhin scheint aber die *Discantus positio vulgaris* der Lehre des LEONINUS zu entsprechen; der ANONYMUS 7 könnte wohl der „englische" THOMAS sein, wenn nicht in seiner Aufzählung der Konsonanzen die Sexte fehlte (allerdings wissen wir ja [vgl. S. 143 ff.], daß die Engländer — wenigstens später — die Sexten als Terzen vorstellten!).

JOHANNES DE GARLANDIA, der *pseudonyme* ARISTOTELES und der *Karlsruher Anonymus* (DIETERICUS? vgl. HANS MÜLLER, *Eine Abhandlung über Mensuralmusik*, 1886) zeigen die Ligaturen bereits wesentlich mehrgestaltig: die Aufwärtsschwänzung der Anfangsnote, welche die beiden ersten Noten zu Semibreven macht *(opposita proprietas)*, ist eingeführt, auch die Formen ‚*sine proprietate*' und ‚*sine perfectione*':

tauchen auf, erstere allerdings teilweise noch beirrt durch Überbleibsel der älteren Messungsweise mehrtöniger Ligaturen. GARLANDIA hält noch daran fest, daß *Ligaturen von mehr als drei Tönen*

*) Vgl. W. NIEMANN. Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie vor JOH. DE GARLANDIA. Leipzig 1902.

nur soviel gelten wie die von drei Tönen, kennt auch noch die Diminuierung der Longa und Brevis (!) durch angehängte Semibreven *). Einen wichtigen Aufschluß über die wahre Natur des dritten und vierten Modus (■ ■ ■ und ■ ■ ■) deutet die Bemerkung (S. 107) an, daß in denselben *zwei Noten für eine Zeit* (nämlich die *gerade,* leichte) gerechnet werden und daher öfters eine oder die andere derselben dissonant gesetzt werden darf **). Ferner beweisen die Beispiele, daß *im zweiten Modus* (■ ■) *nicht die erste, sondern die zweite Note als ungerade Zeit (impar) verstanden wird,* d. h. *daß die beginnende Kürze vollständig als* **Auftakt** *vorgestellt wird, daß die Konsonanz auch hier für die gute, schwere, nämlich die durch die Longa vertretene Zeit gefordert wird:*



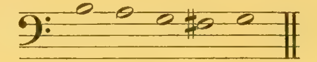
Nach allem Vorausgehenden dürfen wir nun freilich von FRANCO VON CÖLN nicht allzuviel Neues erwarten. In der Tat stellt sich heraus, daß derselbe ähnlich wie BERNO, GUIDO u. a. durch die Nachwelt zum Repräsentanten einer Epoche gestempelt worden ist, weil er das Glück hatte, einen im Gange befindlichen Klärungsprozeß zum vorläufigen Abschlusse zu führen. Sein persönliches Verdienst um die Mensuraltheorie scheint tatsächlich nur in der *Beseitigung der letzten Reste der Lesung der Ligaturen nach Art der Musica plana* zu bestehen. Die Aufstellung der Terzen als imperfekter Konsonanzen und der großen Sexte als unvollkommener Dissonanz ist, wie wir sahen, entschieden vorfrankonisch, auch die Unterscheidung schwerer und leichter Zeiten als Unterlage für die Satzregeln ist vor FRANCO nachweisbar, und sogar die Beschrei-

---

*) (COUSSEMAKER, *Script.* I. S. 103): „Item notandum est, quod ubicumque invenitur brevium multitudo i. e. semibrevium, *semper participant cum praecedente, quae praecedens cum eis non reputatur in valore nisi pro una tali sicut et praecedens.*“

**) (das. S. 107): „*Sed duo puncti sumentur hic (sc. in modo tertio) pro uno,* et aliquando unus eorum ponitur in discordantiam, et hic primus sive secundus. Et hoc bene permittitur ab auctoribus primis et licenciatur. Hoc autem invenitur in organo in plurimis locis et praecique in motetis.“

bungen der wichtigsten neuen Kunstformen der Zeit der Anfänge der Mensuralmusik finden sich bereits in der *Discantus positio vulgaris* und bei GARLANDIA. Letzterer gibt uns auch (COUSSEMAKER, *Script.* I. S. 115) bestimmte Nachricht von der **Einführung des Subsemitonium** (Fis) zur *Vermeidung des Tritonus beim stufenweisen Herabgehen von ♮, wenn auf der F-Stufe gewendet wird*, also in umgekehrter Analogie des ‚*una voce super LA*':



Vom *Schlußtriller* spricht offenbar GARLANDIA mit den Worten (das.) *): „Bei Schlüssen wird die vorletzte Note verziert, mag sie einen Halbton oder Ganzton von der Schlußnote abstehen." Daß diese Deutung keine abenteuerliche, sondern eine notwendige ist, beweisen die nicht viel spätern Auslassungen des ANONYMUS 4 **) und ganz besonders des HIERONYMUS DE MORAVIA über das Verzierungswesen. Der letztere beschreibt sogar bereits detailliert, wie auf der *Orgel* der Triller durch Aushalten eines Tones und intermittierende Angabe seiner (kleinen oder großen) Sekunde ersetzt wird ***). Aus diesen Angaben dürfen wir schließen, daß auf dem

*) „.. super quietem penultima proportio *minuitur* sive fuerit semitonium sive tonus."

**) (COUSSEMAKER, *Script.* I. 359): „Iterato sunt quidam qui *multiplicant multiplices discordantias ante unam perfectam concordantiam* sicut ante diapason et *nimis* gaudent et *videtur esse mirabile magnum inter ipsos quod hoc potest fieri sicut* [hic]

in superiori: d f c ♮ c ♮ c (COUSS. ♭ c ♭ c)
in inferiori: D D E F E D C.

***) (COUSS., *Script.* I. 91): „Est autem flos armonicus decora vocis sive soni celerrima procellarisque vibratio . . *Longi* flores sunt quorum vibratio est morosa metasque semitonii (!) non excedit; *aperti* autem sunt quorum vibratio est [nec] morosa [nec subita sed media inter ista] metasque toni non excedit; *subiti* vero sunt quorum quidem vibratio in principio est morosa, in medio autem et in fine est celerrima metasque semitonii (!) non excedit. . . *longi* flores fieri debent in prima, penultina et ultima nota in ascensu semitonium intendente; si vero aliquem aliorum modorum in descensu constituunt flores *apertos*, quos et nota secunda syllabae debet habere; sed flores *subitos* non alia quam *plica longa* inter quam et immediate sequen-

Umwege über die Verzierungen (den ‚color') sich im zwölften Jahrhundert allmählich das Subsemitonium eingebürgert hat und die frühere Antipathie gegen dasselbe geschwunden ist. Die, wenn auch nicht von GARLANDIA selbst herrührende, doch sich auf ihn berufende, sicher ins 13. Jahrhundert gehörige ‚*Introductio secundum Johannem de Garlandia*', welche COUSSEMAKER (*Script.* I. 157 ff.) aus dem MS. von St. Dié abdruckte, behauptet bereits die Möglichkeit und Notwendigkeit der *Spaltung aller Ganztöne in zwei Halbtöne;* besonders für die Instrumente (Orgel) sei dieselbe unentbehrlich, und daher könnte der *Gebrauch der chromatischen Zeichen* (♭♮) *auf alle Stufen der Skala ausgedehnt* werden*).

Wie beweglich die *Instrumentalmusik* bereits zu Anfang des 13. Jahrhunderts war, bezeugen die wiederholten Hinweise der Autoren auf die reichlichere Benutzung der chromatischen Töne und die Auszierung durch Brechung längerer Noten in umschrei-

---

tem brevissimae ponuntur ob armoniae decorum." S. 93 finde ich die vielleicht älteste Unterscheidung der *drei Register der menschlichen Singstimme* „cum non naturaliter sed vulgariter (!) loquendo quaedam voces sint *pectoris* (Bruststimme), quaedam *gutturis* (Mittelstimme), quaedam vero ipsius *capitis* (Kopfstimme)... Voces pectoris valent in gravibus, gutturis in acutis, capitis autem in superacutis." Die Stelle über die instrumentale Ausführung der Triller lautet (S. 91): „Quando enim aliquem cantum tegimus in **organis**, si aliquam notam eiusdem cantus florizare volumus puta G in gravibus, tunc *ipsa aperta immobiliterque detenta* non sui inferiorem immediate (COUSS. inmedietate!) puta F grave sed potius *superiorem* **a** *scilicet acutum vibramus:* ex quo pulcherrima armonia decoraque consurgit quam quidem florem armonicum appellamus.

Quando igitur claves immobiles cum vibratione semitonium constituunt et ipsa vibratio est morosa tunc est flos qui dicitur *longus.* Quando autem includunt tonum, et vibratio *nec est morosa nec subita sed media* inter ista, est flos *apertus.* Quando vero constituunt quidem semitonium sed vibratio in agressu sit morosa in progressu autem et egressu sit celerrima tunc est flos qui *subitus* appellatur."

*) (S. 166): „Videndum est de *falsa musica, quae instrumentis musicis multum est necessaria specialiter in organis.* Falsa musica est *quando de tono facimus semitonium et e converso* (vgl. S. 248 u. 535 Anm.). **Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia** et per consequens **signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari.**"

bendes Figurenwerk (vgl. besonders auch den Anonymus 4 bei Coussemaker, *Script.* I. S. 328). *)

Unzweifelhaft hebt sich aber doch die Figur Francos von Cöln (bzw. des Verfassers der *Ars cantus mensurabilis*) unter den zahlreichen Mensuralschriftstellern des 13. Jahrhunderts bedeutsam hervor. Die Bestimmtheit seines Auftretens, die kategorische Art, wie er sich zum Lehrmeister aufwirft, imponiert auch uns Heutigen angesichts der Unsicherheit seiner Vorgänger in ähnlicher Weise, wie sie seinen Zeitgenossen imponiert hat. Seine Terminologie wurde schnell allgemein in der musikalischen Welt akzeptiert und die *Ars cantus mensurabilis* allerorten kopiert, exzerpiert und kommentiert. Ist doch gleich die Einleitung des Werkchens ein rhetorisches Meisterstück, sozusagen die Antrittsrede des Herrn Magister bei der Übernahme seines Lehramtes. Nur Boetius, Gregor und Guido (von Arezzo) nennt er als diejenigen, welche um die *Musica plana* sich verdient gemacht; nun habe er sich auf Bitten einiger Hochgestellten *(magnatum)* entschlossen, auch einmal etwas Ordentliches über die *Mensuralmusik* zu schreiben. Man dürfe ihm das nicht als Arroganz auslegen, auch geschehe es nicht aus Eigennutz, sondern vielmehr „um einem allgemein anerkannten Bedürfnis abzuhelfen“, sowohl zur Erleichterung des Verständnisses der vorgetragenen Musikwerke als auch zur besseren Informierung der Komponisten selbst. Denn da er gesehen habe, *wie die älteren und neueren Lehrmeister in ihren Anweisungen vieles Gute über die Mensuralmusik gesagt hätten*, aber in manchem, was doch zur Kunstlehre selbst gehöre, starke Irrtümer zeigten, so habe er sich im Interesse der Kunstlehre entschlossen, dem abzuhelfen und selbst dieses Kompendium über die Mensuralmusik zu schreiben. *Was er bei seinen Vorgängern „gut gesagtes“ vorfinde, werde er ohne Bedenken in seine Darstellung aufnehmen*, Irrtümer aber zerstören

---

*) „Iterato sunt et alii modi prout modi supradicti frangunt brevem vel breves in duas, tres vel quatuor etc. *prout in instrumentis*. . . Sonus sub uno tempore potest dici sonus acceptus sub tempore non minimo non maximo sed medio legitimo breviter sumpto, quod possit frangi veloci motu in duobus, tribus vel quatuor [ad plus] in voce humana ‚*quamvis in instrumentis possit aliter fieri.*“

und verhüten, und was er Neues aufstelle, werde er genügend motivieren *).

Diese Vorrede ist gewiß beweiskräftig genug dafür, daß FRANCO nicht der erste Mensuralschriftsteller war **), sondern *eine ganze Reihe von Vorarbeiten benutzen konnte.* Mit Recht macht HANS MÜLLER *(Eine Abhandlung über Mensuralmusik usw.)* darauf aufmerksam, daß man sich hüten müsse, „Schriftsteller, die eigentlich FRANCOs Quelle waren, für nachfrankonisch zu halten, weil sie dieselben Lehren und Definitionen wie dieser bekannteste unter den früheren Mensuralschriftstellern niedergeschrieben haben."

---

*) (COUSS., *Script.* I. 117): „Cum, inquiunt, de plana musica quidam philosophi sufficienter tractaverint ipsamque nobis tam theorice quam practice efficaciter illucidaverint, theorice praecipue Boetius, practice vero GUIDO monachus et maxime de tropis ecclesiasticis beatus GREGORIUS, idcirco nos de mensurabili musica quam ipsa plana praecedit tamquam principalis subalternam, ad preces quorundam magnatum (MS. St. Dié: ‚magistrorum') tractare proponentes non pervertendo ordinem ipsam planam perfectissime a praedictis philosophis supponimus propalatam. Nec dicat aliquis nos hoc opus propter arrogantiam vel forte propter propriam tantum comoditatem incepisse, sed vere propter evidentem necessitatem et auditorum facillimam apprehensionem necnon et omnium notatorum ipsius mensurabilis musicae perfectissimam instructionem. Quoniam quum videremus multos tam novos quam antiquos in artibus suis de mensurabili musica multa bona dicere et e contrario in multis et maxime in accidentibus ipsius scientiae deficere et errare opinioni eorum fore existimavimus succurrendum ne forte propter defectum et errorem praedictorum scientia dicta detrimentum pateretur. Proponimus igitur ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; *bene dictaque aliorum non recusabimus interponere,* erroresque destruere et fugare; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare."

**) HEINRICH BELLERMANN sagt noch in seiner allerneuesten Arbeit „Geschichtliche Bemerkungen über die Notation" (in HABERLS Kirchenmusikalischem Jahrbuch f. d. J. 1898 S. 5): „Der *älteste* Schriftsteller über mehrstimmige Musik (!) ist FRANCO VON CÖLN, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts (!) gelebt hat." Daß BELLERMANNs Versuch (Allg. Mus.-Ztg. 1868, auch 1874 im Programm des Grauen Kloster-Gymnasiums und separat), in das 11. Kapitel der *Ars cantus mensurabilis* die Gleichstellung der kleinen mit der großen Sexte hineinzulesen, nicht akzeptabel ist, geht aus unseren Nachweisen zur Genüge hervor.

Doch ist er, getäuscht durch die frühere irrige Annahme der Identität Walter Odingtons mit dem Erzbischof Walter of Eynesham zu weit gegangen, wenn er auch diesen für eine Quelle Francos hielt. Wenn auch Odington nicht Francos Neuerungen in vollem Umfange adoptiert hat, so scheint doch die *Ars cantus mensurabilis* ihm bereits bekannt gewesen zu sein, was ja sehr gut möglich ist, da Franco etwa um 1230—50, Odington aber wohl nicht vor 1275 geschrieben hat. Doch bleibt auch noch die Möglichkeit offen, daß Odington das uns frankonisch scheinende von Francos unmittelbaren Vorgängern übernahm. *Keinesfalls kann* Franco Odington *benutzt haben.*

Eine erste freilich ziemlich belanglose Neuerung Francos ist die *Elimination des fünften Modus* durch Subsumierung desselben unter den ersten:

■ ■ ■ oder ■ ■ ■ ■ ■

welche Franco mit der Absicht motiviert, *den Streit der älteren und neueren Lehrer beizulegen* *). Diese sonach ebenfalls schon vorfrankonische Zählweise des ursprünglich fünften Modus (nur dreizeitige Longae) als ersten und des früheren ersten (■ ■) als zweiten hat nämlich der pseudonyme Aristoteles, ja schon Garlandia kennt sie, lehnt sie aber aus praktischen Gründen ab, obgleich er sie nicht unvernünftig findet **). Francos Vermittelung was insofern eine sehr glückliche, als durch sie die Konfusion der Verschiebung der Nummern um eine Stelle beseitigt und doch der Zweck, den die Voranstellung des alten fünften hatte, erreicht

---

*) (Couss., *Script.* I. 118): „Modi autem a diversis diversimode numerantur. Quidem ponunt sex, alii septem; nos autem quinque tantum ponimus, quia ad hos quinque omnes reducuntur. *Primus enim procedit ex omnibus longis; et sub ipso reponimus illum qui est ex longa et brevi,* duabis de causis: prima isti duo in similibus pausationibus uniuntur, secunda est propter antiquorum et aliquorum modernorum controversiam compescendam.

**) (Couss., *Script.* I. 98): „Sed aliqui volunt, quod quintus noster modus sit primus omnium, et bona ratio, quia per istum modum procedit (sic) omnes nostros modos. Sed quoad tempora cognoscenda, *prius est modus rectus quam obliquus, et sic non valet quod dicitur, quod quintus est primus.*"

wurde (die Bewegung in lauter Längen ist ja so wenig ein eigentlicher ‚Modus' wie die in lauter Kürzen).

Pausen kennen die *Discantus positio vulgaris* und der ANONYMUS 7 nur im Sinne des Cantus planus als gliedernde Lücke zwischen Abschnitten der Melodie *(distinctiones);* doch wird die Pause, jenachdem sie für eine Longa oder Brevis eintritt (sämtliche ‚modi' sind gewöhnlich katalektisch) verschieden lang gehalten *). Beim ersten Modus fehlt gewöhnlich die letzte Kürze, beim zweiten die letzte Länge, beim dritten und vierten beträgt sogar die Katalexis eine dreizeitige Longa: für alle diese Werte wird einfach ein Pausenstrich angewendet, der noch nicht durch seine Länge die Geltung anzeigt.

Bei GARLANDIA finden wir dagegen bereits Pausen verschiedener Gestalt *(signa significantia demissionem vocis):* für die Brevis *ein* Spatium füllend *(Pausa rectae brevis)*, für die zweizeitige Longa = 2 Spatien *(Pausa rectae longae).* Das durch drei oder noch mehr Spatien reichende Pausezeichen heißt *Divisio modi* und ist nicht mehr als eigentliche Pause anzusehen (der Schlußstrich der Musica plana). Auch das ‚*divisio sillabarum*' genannte Strichelchen durch die unterste Linie ist kein eigentliches Pausezeichen; desgleichen ist die ‚*suspiratio*', das Atemzeichen, keine Wertpause, sondern nur was man heute eine ‚Luftpause' nennt *(apparens pausa et non existens).*

Der *pseudonyme* ARISTOTELES geht natürlich wieder auf seine besondere Manier vor und stellt zunächst die Termini ‚*recta vox*' für ‚Note' und ‚*omissa vox*' für ‚Pause' auf, welche FRANCO von ihm übernimmt; dagegen findet seine Wertbestimmung der Pausezeichen: durch alle *vier* Spatien *(Pausa perfecta)* = *drei*zeitige Longa, durch *drei* Spatien *(Pausula imperfecta)* = *zwei*zeitige Longa oder Brevis altera, durch *zwei* Spatien *(Suspirium breve)* = *ein*zeitige Brevis, durch ein Spatium *(Semisuspirium majus)* = größere Semibrevis

*) (COUSS., *Script.* I. 97, bezüglich des 1. Modus): „Pausa vero utriusque (sc. tenoris et moteti [im dreistimmigen Satze]) *valet* unam brevem, nisi simul pauset uterque cum tripla: et *tunc pausae cantus ecclesiastici tenentur ad placitum.*“ ANONYMUS 7 (COUSS., *Script.* I. 378) schreibt: „tanta est pausa quanta est penultima“ (vgl. auch S. 379).

($^2/_3$ Brevis), durch ein halbes Spatium, aufsitzend *(Semisuspirium minus)* = kleinere Semibrevis ($^1/_3$ Brevis), keinen Anklang.

Vernünftiger verfährt der gleichalterige *Karlsruher Anonymus* (H. Müllers Dietericus):



Geltung: 1 2 3 tempora,

nicht mehr und nicht weniger! Natürlich setzt aber der Anonymus außerdem den *Finis punctorum* (Schlußstrich, durch alle Linien) voraus, erwähnt ihn nur nicht, weil er nicht mensural ist. Auch hier blieb also für Franco nicht viel Arbeit übrig: er nahm die Pausenformen an, welche er außer bei dem eigensinnigen Aristoteles wohl allgemein mit derselben Bedeutung wie bei dem *Karlsruher Anonymus* vorfand und ergänzte dieselben durch besondere Formen für die größere und kleinere Semibrevis (= $^2/_3$ bzw. $^1/_3$ Spatium):

$^2/_3$ $^1/_3$

Neue Notenzeichen hat Franco *nicht eingeführt, sondern machte bei der Semibrevis Halt,* obgleich er zwei Arten derselben, die *Semibrevis major* und *Semibrevis minor* unterscheidet und unter Umständen auf den Wert einer Brevis (= 1 Tempus) neun (!) Semibreves minores rechnen muß (vgl. Gerbert, *Script.* III. S. 5). Auch diese Namensunterscheidung fand er bei Aristoteles vor, bei dem aber die Semibrevis major immer = $^2/_3$ Brevis, die Semibrevis minor = $^1/_3$ Brevis ist.

Das ‚*punctum divisionis*' scheint nach dem originellen i. J. 1326 abgefaßten dialogischen Traktate des Robert de Handlo, in welchem die Lehrmeister Johannes de Garlandia, Petrus de Cruce, Petrus le Viser, Franco (nach Coussemakers Meinung der *Pariser*) und Handlo selbstredend eingeführt werden und zu den einzelnen Punkten der Lehre die Ergänzungen geben, welche wir ihnen verdanken, die Erfindung des Johannes de Garlandia (?) oder des Petrus de Cruce zu sein. Beide bringen dasselbe allerdings bei Handlo nur zur Teilung größerer Gruppen von *Semibreven* zur Anwendung, Petrus de Cruce in Gestalt eines gefüllten Punktes, Garlandia in Gestalt eines kleinen Kreises. Da derselbe Garlandia

bei HANDLO als Urheber von Unterscheidungen kleinerer Notenwerte als der Semibrevis nach Namen und Gestalt auftritt, auch in den beiden bei COUSSEMAKER, *Script.* I abgedruckten Traktaten des vorfrankonischen GARLANDIA von dem Signum divisionis nichts zu finden ist, so tritt uns zum ersten Male der Gedanke nahe, neben dem zu Anfang des 13. Jahrhunderts lehrenden einen c. 100 Jahre *jüngeren gleichen Namens* anzunehmen, wofür wir schwerer wiegende Gründe weiterhin kennenlernen werden. Dann verbleibt aber die Einführung des Punctum divisionis dem ‚*optimus notator*' PETRUS DE CRUCE, dessen Abhandlung über Mensuralnotierung leider nicht erhalten ist. Vielleicht hat FRANCO das Verdienst, das von DE CRUCE zur Gruppierung der Semibreven aufgebrachte Signum divisionis auch auf die Scheidung größerer Notenwerte übertragen zu haben; jedenfalls wissen die *Discantus positio vulgaris*, der ANONYMUS 7, GARLANDIA, ARISTOTELES und der *Karlsruher* ANONYMUS noch nichts von der Möglichkeit, daß von zwei zwischen zwei Longae stehenden Breves die erste zur vorausgehenden, die zweite aber zur folgenden Longa gerechnet werden könnte, oder daß eine einzelne Brevis zwischen zwei Longae die zweite und nicht die erste imperfizierte! *)

Gehen wir dem Gedanken weiter nach, daß WALTER ODINGTON zwar später als die beiden FRANCO gelebt hat, aber vielleicht dennoch die *Ars cantus mensurabilis* nicht kannte, so werden nicht nur einzelne Abweichungen seiner Lehre von derjenigen dieses Werkes verständlich, sondern wir erhalten zugleich weitere Anhaltspunkte, worin die Verdienste des PETRUS DE CRUCE und (wenn die *Ars cantus mensurabilis* wirklich von FRANCO VON CÖLN herrührt) des *älteren* FRANCO bestanden haben werden. Von FRANCO VON CÖLN bröckelt aber damit natürlich wieder einiges ab. ODINGTON spricht von der vorkommenden Teilung der Brevis in sechs, ja sieben (aber nicht wie FRANCO neun) Semibreven, bekämpft aber den Gebrauch, diese auch dann noch Semibreven zu nennen: „*ich* teile die Semibrevis in drei und nenne diese *Minutae*, behalte aber die Gestalt der Semibrevis für dieselben bei, um nicht von dem Ge-

*) Das *punctum divisionis* gewinnt in dem 1336 verfaßten *Compendium de discantu mensurabili* des PETRUS DICTUS PALMA OCIOSA besondere Bedeutung Vgl. S. 233.

brauch der Musiker abzuweichen *)“. Hätte der Verfasser der *Ars cantus mensurabilis* diesen Vorschlag ODINGTONs gekannt, so hätte er ihn bei seinem eingestandenen Ekletizismus sicher akzeptiert. ODINGTON braucht auch zufällig einmal den Ausdruck *Minima*, welcher später für die Unterteilung der Semibrevis allgemein wurde. Wie PETRUS DE CRUCE und der zweifelhafte JOHANNES DE GARLANDIA in HANDLOs Dialog bedient sich auch ODINGTON des Punktes und Kreises zur Gruppierung der kleineren Notenwerte (s. Anm.); aber er hat auch bereits das ‚*Signum perfectionis*‘ (den Divisionspunkt direkt bei der Longa) desgleichen das *Signum divisionis* zwischen zwei, verschiedenen Perfektionen angehörigen Breves. Die Pausen nennt er ‚*tempora vocum tacita*‘ und erklärt sie ganz wie der *Karlsruher* ANONYMUS bzw. FRANCO, aber noch ohne die von $^1/_3$ Spatium für die kleinere Semibrevis (er bestimmt $^1/_2$ Spatium für die Semibrevis). Der Ausdruck ‚*Longa omissa*‘ (S. 328) für ‚*pausa longae*‘ deutet auf Bekanntschaft mit dem Traktat des Pseudo-ARISTOTELES. Die *Modi* zählt ODINGTON in der *alten* Weise, kennt aber augenscheinlich den Reformversuch des ARISTOTELES, da er etwas geärgert schließt: „So ist die Ordnung nach der älteren und auch wieder nach der neueren Gewöhnung und Aufstellung!“

*) (COUSS., *Script.* I. 236): „Sicut ergo longa in breves et brevis in semibreves dividitur, ita semibrevem primo divido in tres partes quas *minutas voco*, figuram retinens semibrevis, ne ab aliis musicis videar discrepare. Verum cum brevis divisa in duas semibreves sequitur divisam in tres partes vel e contrario in tres partes et duas, divisionem pono sic:

Cum vero in quatuor vel quinque aut ulterius divisa fuerit, non dicta divisione sed tali *parvulo circulo* cognoscetur, qui similiter signum est divisionis, sic:

Suntque duae de quatuor priores semibreves, minores duae vero posteriores *minutae* sunt, quasi **minimae** seu velocissimae, et sic de aliis.“ Hier wendet ODINGTON für die einfacheren Teilungen das Signum divisionis nach Art des PETRUS DE CRUCE an, für die komplizierteren aber den kleinen Kreis nach Art des (jüngeren) GARLANDIA bei HANDLO. Es sieht fast aus, als liege hier ein Irrtum HANDLOS vor, als sei ODINGTON der Autor dieser Neuerung, welche dann der nur wenig nach ODINGTON schreibende HANDLO seinem Zeitgenossen, dem jüngeren GARLANDIA zuschrieb.

Ganz vorzüglich abgefaßt ist die kurze Erklärung der Notengeltung in den Ligaturen *) (S. 243); sollte dieselbe von dem älteren FRANCO oder aber einem anderen der Vorgänger FRANCOs VON CÖLN herrühren, so würde sie wiederum des letzteren Verdienste erheblich herabmindern — sie mag wohl das persönliche Verdienst ODINGTONs selbst sein, dessen großes theoretisches Geschick gar nicht zu verkennen ist. Auch ODINGTON berichtet ähnlich wie der ANONYMUS 4 über allerlei seltsame Rechnungsweisen der Noten und Ligaturen der Übergangszeit, welche wir zum Teil schon berührt haben, und schließt: ‚Patet igitur, quod usus quem prius *acceptavi*, certior est atque acceptior', somit seinerseits wieder alle Neuerungen abweisend.

Auch aus der Theorie der *Plica*, jener ihrem Wesen nach so viel umstrittenen *Verzierung* einer Einzelnote (Longa oder Brevis) oder der Schlußnote einer Ligatur lassen sich Anhaltspunkte für die Aufeinanderfolge und das Altersverhältnis der verschiedenen Autoren herleiten, die aber zu denselben Resultaten führen. Hier sei nur angemerkt, daß die *Discantus positio vulgaris* die Plica überhaupt nicht erwähnt, der ANONYMUS 7 sie für die Ligaturen noch nicht kennt, GARLANDIA aber sie bereits umständlich auch in dieser Kombination behandelt.

Ähnlich hat auch die *Darstellung der Modi durch die Form der Ligaturen* ihre Geschichte. Schon früh zeigt sich das Bestreben, durch das äußere Notenbild auch mit Ligaturen sofort kenntlich zu machen, welchen Modus man vor sich hat. Die *Discantus positio vulgaris* und der ANONYMUS 7 gehen darauf noch nicht ein; dagegen stellt GARLANDIA bereits feste Regeln auf und entwickelt auch schon die *Ordines* der einzelnen Modi:

Der *erste Modus* beginnt womöglich mit einer *Ligatura ternaria* (–◡–) und schreitet sodann womöglich (soweit nämlich nicht Ton.

*) „Omnis proprietas brevis, improprietas longa. Opposita proprietas duas facit semibreves, quia una non ligatur nec plures quae duae. Unde si plures [notulae] evenerint usque ad divisionem (d. h. wenn eine Ligatur mehr als zwei Noten umfaßt) sic fiunt: omnis perfectio longa, imperfectio autem brevis excepta ea quae oppositam proprietatem semibreviatur. In his sicut in simplicibus contingit longas perfici et imperfici, breves autem rectas fieri et alterari."

repetitionen die Ligierung unmöglich machen) mit *Ligatura binariae* (◡–) bis zu Ende fort.

(Der erste Ordo des ersten Modus bringt womöglich fortgesetzt nach einer *Ligatura ternaria* eine Pausa brevis.)

Der *zweite Modus* bewegt sich womöglich von Anfang und fortgesetzt in *Ligaturae binariae* (◡–) und endet mit einer *ternaria sine proprietate cum perfectione*, die aber als ◡–◡ zu messen ist. GARLANDIAS dreitönige Ligaturen entsprechen noch nicht den späteren [frankonischen]: und *heißen* zwar wie bei FRANCO ,sine proprietate et cum perfectione', werden aber als ◡–◡ gemessen!

(Der *erste Ordo* des zweiten Modus ist: *ligatura ternaria* [◡–◡ wie vorher] mit folgender Longapause, fortgesetzt wiederholt.)

Der *dritte Modus* schickt eine *Longa simplex* voraus und bewegt sich fortgesetzt in *Ligaturae ternariae*, aber *,cum proprietate et cum perfectione'*, die als ◡◡– zu messen sind. Die Schlußpause ist (wohl aus Versehen) nicht normiert (dreizeitige Longa).

Der *vierte Modus* unterscheidet sich vom dritten durch das Fehlen der Longa simplex zu Anfang sowie durch das Aufhören mit „zwei imperfekten" und einer *,longa pausatio'*.

Der *fünfte Modus* bewegt sich in lauter einzelnen Longae oder aber als *erster Ordo* in *Ligaturae ternariae cum proprietate et cum perfectione*, aber mit folgender *pausa longae perfectae*, was wieder eine ganz willkürliche Bestimmung ist, nur zum Unterschiede vom 1.—4. Modus im äußeren Notenbilde; denn der erste Modus hat zwar im 1. Ordo Ligaturen gleicher Form aber Brevispausen, der zweite hat ,Ligaturae ternariae *sine* proprietate', der dritte hat zwar ,ternariae' gleicher Form aber voraus eine Longa simplex, der vierte hat das unterscheidende Merkmal in den beiden „imperfekten" vor der Pause.

Der *sechste Modus*, dessen charakteristisches Merkmal die gehäuften Kürzen sind, kann mit den andern so lange nicht verwechselt werden, als dieselben nicht durch Auflösung der Longae in Breves mit ihm identisch werden.

Die katalektischen Modi heißen *perfekte*, die akatalektischen *imperfekte;* letztere sind ähnlich im Notenbilde verschieden, doch

sind die Unterscheidungen noch komplizierter und brauchen hier nicht erörtert zu werden, da die Modi gewöhnlich nur katalektisch vorkommen. Die Beispiele sind übrigens so mit Pausen durchsetzt, daß sie wohl nur für den damals so beliebten *Cantus truncatus (Hoketus)* berechnet erscheinen.

Augenscheinlich sind also die Andersgestaltungen der Anfangs- und Endnote der Ligaturen ursprünglich gar nicht aufgebracht worden, um *andere Wertgeltungen* anzuzeigen, sondern vielmehr nur, um *die Modi im Notenbilde zu unterscheiden.* Wir finden diese gegenüber den späteren Bestimmungen abnorm erscheinende Doppeldeutung derselben Formen der Ligaturae ternariae auch noch bei dem pseudonymen Aristoteles; auch beim *Karlsruher* Anonymus würden wir sie unzweifelhaft finden, wenn derselbe näher auf die Modi einginge. Dagegen bekämpft Odington (Couss., *Script.* I. 244) die Form für – ◡ – des *‚indecens et rationi dissonum‘* und ersetzt sie durch , wiederum ein Beweis, daß er entweder schon die Lehre Francos kennt, oder daß Franco auch diese Verbesserung schon von seinen letzten Vorgängern übernommen hat.

Die ausführlichste Darstellung der verschiedenen *Ordines* der *Modi perfecti* und *imperfecti* gibt der Anonymus 4 (Couss., *Script.* I. 328 ff.), der auch für die *Geschichte* dieser Unterscheidungen wertvolles Material beibringt, wie er überhaupt für das 12.—13. Jahrhundert eine der wichtigsten Quellen der Musikgeschichte ist. Derselbe ragt wohl noch in die Zeit Francos von Cöln hinein und ist mit Odington ungefähr gleichalterig; er gibt für die Ligaturen ebenfalls die für die Folgezeit konstant bleibenden Unterscheidungen, daneben aber auch, wie bereits bemerkt, Aufschlüsse über ältere irreguläre Messungen.

Wie wichtig die im vorigen kurz angedeuteten Wandlungen in der Deutung der Ligaturen (und Konjunkturen) für die Entzifferungsversuche von Kompositionen aus dem 12.—13. Jahrhundert sind, bedarf wohl keines Hinweises. Gar manches unerquickliche Ergebnis bisheriger Übertragungen wird vielleicht durch ein befriedigenderes ersetzt werden können, wenn die für den Einzelfall richtige Leseweise angewandt wird. Daß z. B. *für die Compositionen des* Perotinus *die frankonische Mensurallehre noch nicht gilt*, wissen wi

nunmehr ganz bestimmt. Freilich harrt der Musikwissenschaft in der völligen Lösung dieser Rätsel noch langwierige harte Arbeit.

Die für die musikalische Satzlehre wichtigste Neuerung der Mensuraltheorie ist die fortgesetzte bewußte Unterscheidung der schweren (guten) und leichten (schlechten) Zeiten, denen wir zuerst als ‚*impares*' und ‚*pares*' in der *Discantus positio vulgaris*, bei JOHANNES DE GARLANDIA und dem ANONYMUS 4 begegneten. Auch der Ausspruch des GARLANDIA (COUSS., *Script.* I. 114): „Omne id quod accidit in aliquo [modo] secundum virtutem consonantiarum, dicitur longum" bedeutet doch wohl auch umgekehrt, daß *die Longa in allen Modi der Zeitteil ist, auf welchen die Konsonanzen gehören*, so daß auch da, wo durch ‚*aequipollentia*' (Gleichheit der Wertgeltung) an die Stelle der Longa zwei Breves treten, die auf die *Einsatzzeit der Longa* gestellte Brevis denselben Anspruch auf Konsonanz hat. Der Ausdruck ‚*aliquid aequipollens*' kommt in diesem Sinne schon in der *Discantus positio vulgaris* vor (COUSS., *Script.* I. 95 u. 96); auch der ANONYMUS 7 sagt (COUSS., *Script.* I. 379), daß die ‚*aequipollentia*' für alle Modi in Frage kommt und gebraucht diesen Ausdruck wiederholt.

An die Stelle der ‚*pares*' und ‚*impares*', deren Gegenüberstellung das Verhältnis zweier Stimmen fortgesetzt regelt, setzt zuerst der pseudonyme ARISTOTELES den Begriff der *Perfectio* als Regulativ für die Beziehungen gleichzeitig singender Stimmen *):

---

*) (COUSS., *Script.* I. 279): „Temporalis autem [mensura] ut hic sumitur est duarum trium vel plurium figurarum secundum quod sunt in numero ad aliquam *perfectionem* relata aequalitas. Nam ut si quis aliquam proportionem justam seu consonantem duorum cantuum sive trium diversorum generum alicujus loci determinati scire desiderat, ab aliquo sibi noto principio ad locum usque deputatum per tria tempora vel per aequipollentiam semper *ad perfectionem* figuram diligenter studeat computando referre." Jeder der sich mit der Übertragung alter Notierungen (ohne Taktstriche) je befaßt hat, weiß, wie sehr dieses selbe Verfahren auch heute noch das einzig zweckmäßig zur Auffindung von Fehlern ist. Ganz ähnlich rät noch PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS (COUSS., *Script.* III. 228): „Quodsi noscere vis cujus mensurae sit aliquis cantus tibi propositus, debes ipsum cantare vel aliquid sibi proportionale facere, sicut *ipsius contrapunctum numerare* et per hoc infallenter in notitiam mensurae cujuscunque cantus tibi propositi devenire poteris, *si laborare velis.*"

„Zeitmessung (im Gegensatz zur ‚*localis mensura*', der Abstandsbestimmung der Tonhöhen) ist die Gleichheit zweier oder mehrerer Tonreihen nach der Zahl, welche an der *Perfectio* gemessen wird. Denn will sich jemand Gewißheit verschaffen, ob das Verhältnis zweier oder dreier Stimmen bezüglich der Konsonanz an irgendeiner Stelle in Ordnung ist, so muß er von einem ihm bekannten (gemeinsamen) Anfangspunkte aus bis zu der bewußten Stelle mit drei und drei Zeiten oder ihnen gleichen Werten abzählen und überall die Noten zu Perfektionen zusammenrechnen."

Während auch noch bei Walter Odington nur diese alte Manier des Abzählens der ‚Tempora' (Schlagzeiten) nachweisbar ist, allerdings, wie bemerkt, bereits mit Benutzung des *Signum divisionis* und *Signum perfectionis*, die im Grunde beide nichts anderes sind als unsere Taktstriche, erscheint nun bei Franco (in der *Ars cantus mensurabilis*) die *Perfectio* im Sinne unseres **Taktes** als konstant angewandter Begriff. Der freilich weniger durch seinen Inhalt als durch seine lapidare Fassung einen *Markstein in der Geschichte der Musiktheorie*, die *erste Grundlage für die normale Behandlung der Dissonanzen im Gegensatze zu den Konsonanzen* bildende Satz ist folgender *):

„In allen Modi gehören *auf den Anfang jedes Taktes*, mag denselben eine Longa, Brevis oder Semibrevis bilden, Konsonanzen."

Was unter ‚*principium perfectionis*' zu verstehen sei, ist uns kein Rätsel mehr (der Anfang des Taktes); wir wissen aber auch, daß in allen Modi die Longa bzw. deren Einsatzzeit der Wert ist, welcher auf Konsonanz Anspruch hat. Die vier Hauptmodi sind also stets zu verstehen als:

I. 3/4 [Notenbeispiel] usw.

II. 3/4 [Notenbeispiel] usw. (nicht: 3/4 [Notenbeispiel] usw.)

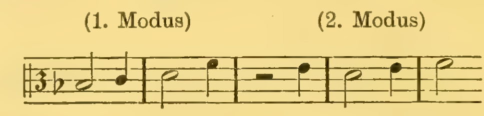
III. 3/2 [Notenbeispiel] usw. (nicht: 3/4 [Notenbeispiel] usw.)

IV. 3/2 [Notenbeispiel] usw. (nicht: 3/4 [Notenbeispiel] usw.)

*) „In omnibus modis utendum est semper concordantiis *in principio perfectionis*, licet sit longa, brevis vel semibrevis."

Daß zwischen dem ersten und zweiten Modus ein innerlicher Unterschied nicht existiert (ein solcher wäre es, wenn im ersten auf die Longa, im zweiten auf die Breves die Konsonanz gefordert würde), vielmehr aus dem einen in den anderen ohne weiteres übergegangen werden kann, stellt FRANCO ausdrücklich fest *): „*Kommt im ersten Modus* (–◡–◡) *die Pause einer zweizeitigen Longa vor, so geht derselbe in den zweiten Modus über*“:

(1. Modus) (2. Modus)



Auch die Bemerkung WALTER ODINGTONs (COUSS., *Script.* I. 246), daß es nirgends zu tadeln sei, wenn eine vor einer Longa stehende Brevis dissonant gesetzt werde, beweist, daß *überall die Longa als Anfang der ‚perfectio‘* gilt. Ja, FRANCO geht soweit, zu behaupten, daß in einem und demselben Discantus (Satze) sämtliche Modi zusammenkommen können, da sie durch die Perfektionen (den Takt) zu einem und demselben werden **). Die Identität des ersten und fünften Modus erkennt übrigens schon der ANONYMUS 7 (COUSS., *Script.* I. 379).

WALTER ODINGTON, der Schriftsteller, welcher am bestimmtesten berichtet, daß ursprünglich die Longa nur zwei Breves gegolten habe (COUSS., *Script.* I. 235) führt die *Entstehung der dreizeitigen Longa* geradezu auf den dritten und vierten Modus zurück ***).

*) (GERBERT, *Script.* III. 9., COUSS., *Script.* I. 126): „*Si primus modus* qui procedit ex longa et brevi et longa, *pausam post brevem habeat longam imperfectam, variatur primus modus in secundum.*“

**) (COUSS., *Script.* I. 127): „Et nota quod in uno discantu omnes modi concurrere possunt eo quod per perfectiones omnes modi ad unum reducuntur.“

***) (COUSS., *Script.* I. 241): „*Nec est modus conveniens scilicet tertio et quarto,* longa enim trium temporum et altera brevis duorum ‚licet prius dictum sit, *longam in metris duorum esse temporum,* quia syllabam longam licitum est quantumcumque protrahere voci aptatae. Et similiter non omnis cantus organicus est in carmine, sed et convenientissime in his modis est longa trium temporum et brevis altera duorum, *quia hi modi constant principaliter ex dactylis et anapaestis.* Dactylus autem dicitur a digito et anapaestus est dactylo contrarius. Digitus igitur a longiori modo inchoans in duas desinit

welche er in ausführlicher Erörterung als daktylische und anapästische Maße darstellt. Er bemerkt auch, daß dieselben gegenüber dem jambischen zweiten und trochäischen ersten Modus in *längeren Werten* einhergehen, d. h. er fühlt sehr wohl, *daß eigentlich der ganze Fuß nur eine anstatt zwei Perfektionen in Anspruch nehmen müßte*, d. h.

$^3/_4$ ♩. ♪ ♩ statt $^3/_2$ 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 und
$^3/_4$ ♪ ♩ | ♩. statt $^3/_2$ ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥.

worin offenbar der eigentliche Sinn des ‚*ultra mensuram*' zu suchen ist. *Eigentlich sei ja in den Metra die Länge zweizeitig;* aber es sei statthaft, eine lange Silbe auf die ihr zugeteilte Note etwas zu dehnen. Mit andern Worten: eigentlich war der dritte Modus 𝅗𝅥 ♩ ♩ und der vierte ♩ ♩ | 𝅗𝅥; dieselben haben aber durch die einseitige Beschränkung auf den Tripeltakt die Umwandlung erfahren, in welcher wir sie nun kennen. Nehmen wir hierzu die merkwürdige Stelle bei Johannes de Garlandia (Couss., *Script.* I. 107 a), welche besagt, daß im dritten (und vierten) Modus die beiden Breves eigentlich nur eine Zeit (die leichte, gerade) bilden (s. oben S. 167), so wird die Wiedergabe des dritten und vierten Modus im $^3/_2$ Takt genügend gerechtfertigt erscheinen.

Leider beschäftigen sich — obgleich das begreiflich genug ist — die Schriftsteller der ganzen ersten Epoche der Mensuralmusik fast ausschließlich mit der umständlichen Auseinandersetzung der Bestimmungen für die Wertgeltung der Noten und der richtigen Schreibweise der Modi und Ordines, so daß für die Lehre von den Konsonanzen und ihrer Verwendung im Diskant nur wenige Bemerkungen abfallen. Wir müssen aber annehmen, daß dieselben Prinzipien, welche für den improvisierten Kontrapunkt *(Déchant*

---

breves, media junctura digiti dupla est ratio extremae, duabus vero extremis tertia aequalis est ut sit iste ordo: *brevis, brevis altera, longa perfecta* (!) ad similitudinem digiti . . . *ideo in his modis longa perfecta primo traxit originem,* et tamen in his modis est brevis altera. Semper autem secunda est altera, tam in tertio modo quam in quarto, ne si diversitas esset congregationem offenderet, nisi forte in duas rectas redigatur. Vel *si prior altera esset, in primum modum transiret.*"

sur le livre) gelten, auch für die mensuriert aufzuzeichnenden mehrstimmigen Sätze maßgebend blieben. Reichen doch die Diskantierregeln zeitlich ganz erheblich über die ersten Erklärungen der Mensuralnoten hinaus. FRANCO (in der *Ars cantus mensurabilis*) überläßt es sogar ausdrücklich den Schriftstellern über die *Musica plana*, zu ergründen, weshalb eine Konsonanz mehr konsoniere als die andere *). Es scheint, daß MARCHETTUS VON PADUA diese Bemerkung FRANCOs im Auge hat, wenn er das 1. Kapitel des 6. Traktats seines *Lucidarium musicae planae* (1274) überschreibt ‚*De consonantiis, quomodo et quare una melius consonet quam altera*‘ und anfängt: „Quaeritur, quare una consonantia magis concordet quam altera“ etc. Eine befriedigende Lösung der Frage vermag freilich auch er nicht zu geben.

Daß die Mensuralnotenschrift sich zuerst von Paris aus verbreitet hat, scheint festzustehen; denn was ohnehin dafür sprechendes schon länger bekannt war, erhält durch das wichtige Zeugnis des ANONYMUS 4 volle Bestätigung. Derselbe berichtet, daß die Spanier *(Hispani et Pompilonenses)* und Engländer die Unterscheidungen der Proprietas und Perfectio noch nicht kannten zu einer Zeit, wo man zu Paris bereits feststehende Regeln hatte **). Von den Italienern spricht er nicht, mag aber dieselben unter den ‚Pompilonenses‘ mit begreifen. Die früher erwähnte *englische* Notierungsweise (des [THOMAS] ANGLICUS) ist demnach wohl auch keine eigentliche Mensuralnotierung gewesen (wahrscheinlich handelt es sich auch hier schon um die uneigentliche Notierung oder vielmehr Leseweise der ‚*Sights*‘). Aber auch vor der eigentlichen Aufstellung der Mensuralnoten wurde doch nach der Darstellung des ANONYMUS 4 in Paris schon von Längen und Kürzen gesprochen (also

---

*) GERBERT, *Script.* III. 11): „*Quare una concordantia magis concordet quam altera*, planae musicae relinquitur.“

**) (COUSS., *Script.* I. 345): „Sed in libris quorundam antiquorum non erat materialis signatio talis signata, sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem velut in libris *Hispanorum* et *Pompilonensium* et in libris *Anglicorum* sed diversimode secundum magis et minus . . . *Gallici* vero *Parisiis* habebant omnes istos modos.“

wohl auch schon die *Modi* unterschieden) aber ohne ,materialis signatio', d. h. ohne Bestimmung der Notenwerte durch die Form der Noten *).

Auch die Diskantierregeln des ANONYMUS 4 (COUSS., *Script.* I. 356 b) nehmen daher nur beiläufig die Unterscheidung langer und kurzer Töne auf, stehen aber im übrigen auf einer Stufe mit den zuletzt von uns betrachteten, welche die Terzen und Sexten als Konsonanzen behandeln und brauchen daher nicht eingehender erörtert zu werden. Auf einige Besonderheiten aber werden wir zurückzukommen haben.

---

*) (COUSS., *Script.* I. 344): „In antiquis libris habebant *puncta aequivoca* nimis, quia *simplicia materialia fuerunt aequalia*, sed solo intellectu operabantur dicentes: *intelligo istam longam, istam brevem*" etc.

Während mir dieser Bogen in Korrektur vorliegt, geht mir die kleine Schrift „*Der Ursprung des Motetts*" von WILHELM MEYER (1898) zu, welche die nicht wenig aufregende Mitteilung macht, daß eine Kopie der von GARLANDIA und dem ANONYMUS 4 erwähnten großen Sammlung der ältesten 2—4stimmigen Tonsätze, welche an Notre-Dame von Paris in Gebrauch war, in dem ,*Antiphonarium Mediceum*', Plut. 29, 1 der Bibl. Laurenziana zu Florenz erhalten ist. Dieser im 13. Jahrh. geschriebene Kodex tritt also nun mit dem Anspruche auf noch höheres Interesse neben den Cod. H. 196 von Montpellier.

Was den übrigen Inhalt der Schrift Prof. MEYER^s anlangt, so wird man eine weitere Ausführung der ,vorläufigen Bemerkungen' abwarten müssen, ehe man sich über die Ableitung des Motett von sequenzartigen Paraphrasen und Intercalationen von Antiphonen eine Meinung zu bilden vermag.

9. KAPITEL.

DER DREI- UND MEHRSTIMMIGE TONSATZ.

Von einer erstaunlichen Unbestimmtheit sind durch das ganze 13. Jahrhundert die Vorschriften der Theoretiker für den mehr als zweistimmigen Satz, welchen wir in einer auch dem heutigen Urteil erträglich scheinenden Gestalt in dem wenigstens für das 14. Jahrhundert bestimmt nachweisbarem FAUXBOURDON im 7. Kapitel kennenlernten. Das ältere ORGANUM (die Diaphonie) blieb doch auch bei Oktavverdoppelung beider Stimmen nur ein zweistimmiger Satz, und das strenge Parallelorganum der *Musica enchiriadis* und ihrer Scholien hat nicht einmal auf Zuerkennung dieser Eigenschaft Anspruch, da fortgesetzt mitgehende Oktaven und Quinten schließlich doch nur der *Einstimmigkeit* eine grellere Farbe, nicht aber einen wirklichen Gegensatz geben. Auch der strenge Gegenbewegungs-DECHANT, wie er sich allmählich seit GUIDO VON AREZZO und JOHANNES COTTO aus dem Organum entwickelte, ist seiner Natur nach durchaus zweistimmig und schließt eine mehrfache Anwendung, derart, daß zwei voneinander verschiedene Stimmen gleichzeitig gegen denselben Cantus firmus diskantieren, völlig aus. Mit dem Versuche, zwei Stimmen, deren eine der Diskant der anderen ist, noch eine dritte hinzuzufügen, wird der strenge Diskant, wie wir ihn kennenlernten, der alle Parallelbewegung ausschließende und durchaus nur Oktaven (Einklänge) und Quinten (Duodezimen) zulassende, wieder aufgegeben. Darum ist nicht der extreme Gegenbewegungsdiskant, sondern vielmehr der aus dem Organum des JOHANNES COTTO und des *Mailänder* ANONYMUS usw. unter wachsendem Einflusse englischer Praktiker und Theoretiker hervorgegangene, neben dem *Chant sur le livre* weiterblühende *freie Diskant* als die

eigentliche Grundlage für den mehr als zweistimmigen Satz anzusehen.

Der älteste Berichterstatter über den drei- und vierstimmigen Satz (abgesehen von der die Existenz dreistimmiger Sätze nur mehr wie zufällig verratenden *Discantus positio vulgaris*), JOHANNES DE GARLANDIA, ist ein in Paris lehrender Engländer. Sein Bericht zeigt unverkennbare Anklänge an die Theorie der drei ‚*sights*“ wie wir sie bei dem fast 200 Jahre spätern LIONEL POWER kennerlernten. Wahrscheinlich ist daher dieser Theorie ein sehr hohes Alter zuzuschreiben. GARLANDIA hebt an den Quadrupla des PEROTINUS hervor, daß derselbe, wie auch andere Zeitgenossen, *die normalen Entfernungen vom Tenor nicht einhalte;* durch diese Bemerkung rückt das Alter der ‚Treble-sight‘ und ‚Quatreble-sight‘ sogar noch hinter GARLANDIA, d. h. auf die Grenze des 12. und 13. Jahrhunderts zurück; dieselbe beweist aber zugleich, daß die Pariser Meister den drei- und vierstimmigen Satz ohne Anlehnung an den FAUXBOURDON in Angriff genommen haben. Denn das Charakteristikum des englischen Treble und Quatreble, die Lage *über* dem Diskant als dritte höhere und vierte noch höhere Stimme trifft eben für das Triplum und Quadruplum der Pariser Meister nicht zu. Weiter haben wir aber damit auch Grund zu der Annahme, daß die bei GUILELMUS MONACHUS dem GYMEL und FAUXBOURDON zuwachsende *Baßstimme* nicht englischen, sondern französischen Ursprungs ist und den Pariser Tripla und Quadrupla entstammt.

Die mageren Auskünfte des JOHANNES DE GARLANDIA über den Satz der Tripla und Quadrupla lauten *): „Triplum ist eine wohl-

*) (COUSSEMAKER, *Script.* I. 114): „*Triplum* est commixtio trium sonorum secundum habitudinem sex concordantiarum scilicet unisonus, diapason etc. et hoc in eodem tempore . . . Specialiter autem sic describitur: Triplum est cantus proportionatus aliquis conveniens et concordans cum discantu; et sic est *tertius cantus, adjunctus duobus.* Unde prima regula: *Triplum specialiter sumptum debet ex remoto concordare primo et secundo cantui,* nisi fuerit concordantia insimul *per sonum reductum* (!) *quod sibi aequipollet. Proprium* est diapason et infra; *remotum* est duplex diapason et infra usque ad diapason, *remotissimum* est triplex diapason et infra usque ad duplex diapason.“ (ib. 116): „*Situs proprius quadrupli in triplici diapason et infra,* quod vix in opere ponitur nisi in instrumentis, ita quod longae in

geordnete Verbindung dreier Töne nach Maßgabe der sechs Konsonanzen Einklang, Oktave usw., genauer: Triplum ist ein wohlgeordneter, mit dem Diskant zusammenpassender und harmonierender Gesang, also eine beiden Stimmen (Cantus firmus und Diskant) hinzugefügte dritte Stimme . . . Triplum im engeren Sinne (das englische Treble) muß eigentlich in *weiterem Abstande* mit der ersten und zweiten Stimme konsonieren, *wenn man nicht die Intervalle um eine Oktave reduziert vorstellt*, was aber dasselbe bedeutet (hier haben wir den nicht mißzuverstehenden Hinweis auf die Treble-sight). Unter schlichter Lage versteht man die Intervalle bis zur Oktave, unter „weitem Abstande" die von der Oktave bis zur Doppeloktave, unter „weitestem Abstande" die von der Doppeloktave bis zur Tripeloktave . . . Der Normalabstand des Quadruplum liegt eigentlich zwischen Doppel- und Tripeloktave, was aber außer in der Instrumentalmusik kaum vorkommt . . . Das Quadruplum, wie es gewöhnlich gemacht wird, hält aber vielmehr in Höhe und Tiefe den Umfang des Triplum ein und überschreitet denselben nur gelegentlich. Eine solche Quadruplumstimme mit ihren drei Stimmkameraden wird auch wohl ein ‚doppelter Diskant' genannt, weil man meist abwechselnd zwei

---

primo modo concordant cum omnibus praedictis scilicet tribus cantibus propositis sive in concordantia simplici sive composita. *Sed proprietas praedicta vix tenetur in aliquibus quod patet in quadruplicibus Magistri Perotini* per totum in principio magni voluminis" (vgl. hierzu den Hinweis des ANON. 4 auf den *Magnus liber organi* des LEONINUS, welchen PEROTINUS abbreviiert, und auf des PEROTINUS vortreffliche eigene Quadrupla. COUSS., *Script.* I. 342). „Quae quadrupla optima reperiuntur et proportionata et in colore conservata ut manifeste ibidem patet. Sed *quadruplum communiter sumptum* de quo ad praesens intendimus, *modum tripli in altitudine et gravitate capit*, quamvis aliquantum excedat in aliquibus locis. Et sic tale quadruplum cum tribus sibi associatis ab aliquibus *duplex cantus* nuncupatur, quia duo invicem nunc cum uno nunc cum reliquo audientibus tamquam esset *duplex discantus* percipitur, tantum instrumentis maxime completis . . . Unde *prima regula* est, quod si sit de primo modo, ponendae sunt omnes longae in concordantia cum omnibus longis trium subpositorum. *Alia regula:* si ascendis cum uno vel descendis una proportione, duas ascende postea vel descende cum reliquo et sic mutando descensionem vel ascensionem nunc cum uno nunc cum reliquo donec veniat ad finem."

Stimmen, bald dieses, bald jenes Paar heraushört (!) . . . *Die Hauptregel ist, daß im ersten Modus alle Longae des Quadruplum zu sämtlichen übrigen Stimmen konsonant sein müssen.* Eine andere Regel ist, daß das Quadruplum abwechselnd mit einer der andern Stimmen parallel steigen und fallen muß" (hier folgen kurze nicht genügend bestimmt abgefaßte Anweisungen zum Kolorieren, in denen wieder von der Mitwirkung der Instrumente die Rede ist; am Schlusse der Ausdruck „*clausum lay*", auf den wir an anderer Stelle [S. 214] zurückkommen werden).

Francos Anweisungen sind noch verschwommener als die Garlandias *):

„Wer ein Triplum arbeiten will, der sehe auf den Tenor und Diskant und sorge, *daß das Triplum, sooft es mit dem Tenor dissoniert, mit dem Diskant konsoniere und umgekehrt.* So schreite dasselbe in Konsonanzen bald parallel mit dem Tenor, bald mit dem Diskant auf und ab, aber nicht fortgesetzt nur mit einem von beiden. Wer ein Quadruplum oder Quintuplum schreiben will, nehme die bereits fertigen andern Stimmen in acht (stets ist vorausgesetzt, daß *eine Stimme nach der andern* komponiert wird), damit er *zu diesen Konsonanzen, zu jenen Dissonanzen* bringe, und steige oder falle nicht fortgesetzt nur mit einer derselben, sondern bald mit dem Tenor, bald mit dem Diskant" usw. Hier frappiert die Erlaubnis, beliebig Dissonanzen zu einer oder mehreren der beteiligten Stimmen zu setzen, während doch Garlandia für die guten Zeiten *(longae)* stets Konsonanzen für alle Stimmen fordert; vielleicht denkt aber Franco dabei hauptsächlich an die Sexten,

---

*) (Couss., *Script.* I. 132; Gerbert, *Script.* III. 13): „Qui autem triplum voluerit operari, respiciendum est tenorem et discantum ita quod *si discordat cum tenore non discordet cum discantu vel e converso*, et *procedat ulterius per concordantias nunc ascendendo cum tenore vel descendendo nunc cum discantu ita quod non semper cum altero tantum* . . . Qui autem quadruplum vel quintuplum facere voluerit, accipiat vel respiciat prius factos *ut si cum uno discordat* cum aliis in concordantiis habeatur, nec ascendere debet semper vel descendere cum altero ipsorum, sed nunc cum tenore, nunc cum discantu" etc. (folgt Hinweis auf die nötige ‚Äquipollenz', die Übereinstimmung der Zahl der Perfektionen in allen Stimmen).

die ja nach seiner Lehre Dissonanzen sind, oder er gebraucht den Ausdruck ‚*concordantia*' im engeren Sinne von ‚*concordantia perfecta*'.

Auch Walter Odington beschränkt sich auf einige allgemeine Bemerkungen *): „. . . daß für alle Arten mehrstimmige Sätze die Bedingungen dieselben sind, nämlich daß sie *prinzipiell auf Konsonanzen beruhen*" . . . „(bei der Komposition des Rondellus) werde die zweite und dritte Stimme so eingerichtet, daß sie in Konsonanzen fortschreitet, und zwar *die zweite in Gegenbewegung zur ersten*, die dritte so, daß sie nicht [fortgesetzt mit einer der beiden ersten, sondern bald mit der einen, bald mit der andern] zusammen steigt oder fällt".

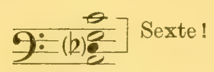
Der Anonymus 4 ist zwar ausführlich, kommt aber in der Hauptsache über den Standpunkt Garlandias nicht hinaus; doch gibt er uns wohl den Schlüssel für Francos merkwürdige Bestimmung, mit einer Stimme beliebig eine ‚Dissonanz' zu bilden, was er zwar nicht für das Triplum aber doch für das Quadruplum billigt. Die ganze Stelle **) lautet:

---

*) (Couss., *Script.* I. 246): „. . quod compositioni cantuum (Couss. cantum) organicorum quidem omnium sunt circumstantiae convenientes scilicet ut *principaliter in consonantia* (Couss. inconsonantiae!) *fiant*". . . (S. 247) „aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit, alius descendat vel tertius, ita ut non (semper cum altero tantum [zu ergänzen aus Franco]) simul descendat vel ascendat."

**) (Couss., *Script.* I. 359): „Regulae triplicium tales sunt: si fuerit in primo modo, omnia puncta imparia debent concordari cum omnibus imparibus *dupli*, ita quod primus primo, tertius tertio, quintus quinto et sic de singulis. Sic etiam dicimus quod omnia puncta imparia debent concordari cum omnibus imparibus *tenoris*, primus primo, tertius tertio, quintus quinto et sic de singulis. Tunc sic colligimus: *duplum* concordat cum *primo* omni imparitate sua, *triplum* simili modo cum *primo*, et *triplum* cum *duplo* semper cum omni imparitate sua: ergo quilibet cum quolibet et quisque cum aliis duobus, quare *omnes tres ad invicem concordabunt et concordabuntur. Omnia paria puncta in triplici indifferenter ponuntur* et hoc in concordantia vel extra. Tamen boni cantores ponunt paria puncta prout melum competunt et conveniunt et cum paribus in duplo et cum paribus in primo, ita si duplum ascendat, triplum descendit et e contrario. Et hoc semel vel bis vel ter ad plus; simili modo faciat triplum cum tenore semel vel bis vel ter ad plus. Quum inter tales reputabitur vituperium si unus ascendit nimis cum altero

„Die Regeln für das Triplum sind: Im ersten Modus müssen alle ungeraden Zeiten (die 1., 3., 5. usw. Note) gegen die ungeraden des Diskant sowohl wie des Tenor konsonant gesetzt werden, so daß alle drei Stimmen untereinander auf die guten Zeiten Konsonanzen bilden. Alle geraden (leichten) werden beliebig gesetzt. Doch nehmen gute Tonsetzer auch die schlechten Zeiten für die Melodie in acht und lassen das Triplum abwechselnd mit dem Diskant und Tenor parallel gehen, aber immer nur für einen, zwei, höchstens drei Schritte mit derselben Stimme. Denn es gilt als tadelnswert, wenn eine Stimme sich irgendeiner anderen in gleicher Bewegung zu lange anschließt. Dieselben Vorschriften gelten für das Quadruplum; nur sind es da drei Stimmen, gegen welche dasselbe sich in Gegenbewegung stellen bzw. mit denen es in den Einklang zusammenlaufen kann. Doch ist zu beachten, daß *das Quadruplum auch manchmal mit einer der andern Stimmen eine Dissonanz bilden kann, was dem Triplum nicht freisteht* (!), so z. B. wenn das Quadruplum mit dem Tenor eine große oder kleine Terz bildet, die anderen Stimmen aber die Intervalle Oktave, Quinte und Quarte bilden:



Dann entsteht notwendig eine Dissonanz, nämlich die Sexte." Kurz vorher sagt er *): „Hier zeigt sich, wie eine so wertlose und

de quocunque genere . . . Eodem modo intellige de quadruplo adjuncto cum praedictis: si fuerit de primo modo omnia puncta imparia debent concordari cum omnibus imparibus in triplo et duplo et primo; si nunc ascendat cum uno illorum hoc bene potest fieri bis vel ter sicut de aliis supradictis; sed opponere se debet nunc cum triplo nunc cum duplo nunc cum primo vel convenire cum eisdem in unisono . . . Sed *nota quod quadruplum quandoque potest etiam poni in discordantia cum aliquo praedictorum quod triplum cum suis subditis non potest*, sicut si posuerit se in ditono vel semiditono cum tenore vel duplo et alii tres fuissent concordabiles vel concordantes in diapason, diapente, diatessaron, et sic de necessitate erit una sexta discordans, si ditonus vel semiditonus fuerit ex tenore tertia supra, et *hoc est valde admirabile.*"

*) (Couss., *Script.* I. S. 359): „Et sic patet, quod *vilis discordantia sive taediosa, quae est sexta, et refutabilis ab omnibus in majori parte* et ipsa

abstoßende Dissonanz wie die Sexte (!), welche im allgemeinen abzulehnen ist, als vorletztes Intervall unmittelbar vor der Oktave die allerbeste Konsonanz wird."

Eine ziemlich halsbrecherische *Kombination des alten Parallelorganums* (und zwar des Quintenorganums ,supra voce' mit Oktavverdoppelung des Cantus firmus oder beider Stimmen) *mit einem Diskant* proponiert SIMON TUNSTEDE (COUSS., *Script.* IV. 276). Dabei sollen die drei oder zwei Oberstimmen des Organum die falschen (!) Parallelfortschreitungen durch Figuration verdecken *(frangere debent et florare notas prout magis decet mensura servata)*, die diskantierende Stimme aber soll sich fortgesetzt nur in unvollkommenen Konsonanzen (Terzen, Sexten, Dezimen) zum Tenor halten. Gern wird man TUNSTEDE beipflichten, daß es gewiegter Diskantisten bedarf, wenn dabei etwas Erquickliches herauskommen soll!

Allmählich entwickelt sich nun seit dem Aufkommen der Mensuralnoten eine Anzahl verschiedener *Kunstformen* oder eigentlich *Setzmanieren*, deren Beschreibungen zunächst nur sehr dürftig und keineswegs deutlich ausfallen.

Die *Discantus positio vulgaris*, deren durch das Zeugnis des HIERONYMUS DE MORAVIA verbürgtes hohes Alter (12. Jahrh.) wir durch ihren Inhalt bisher durchaus bestätigt fanden, teilt zu Anfang ihres zweiten Teils (COUSS., *Sript.* I. 96) die Gesamtheit der mehrstimmigen Kompositionen *(discantuum)* in die Spezialgattungen *):

---

est penultima ante perfectam concordantiam quae est diapason, *optima concordantia* fit sub tali ordinatione et positione punctorum sive tonorum."

*) „Discantuum vero alius *pure discantus*, alius *organum*, quod est duplex scilicet *organum duplex* et quod *pure organum* dicitur. Item alius *conductus*, alius *motetus* et alius est *ochetus*. *Discantus ipse* est idem in pausis sed diversus in notis consonus cantus, sicut cum aliquis ecclesiasticus in quinta, octava et duodecima discantatur (!). *Duplex organum* est idem in pausis non autem in notis, eo quod ductae longae sunt in tenore, in discantu vero duplex et a primo diversus consonus cantus. *Pure organum* est quando cuilibet notae de plano cantu ultra mensuram existenti correspondent de discantu duae notae, longa scilicet et brevis vel his aliquid aequipollens . . . *Conductus* autem est super unum metrum multiplex consonus cantus qui etiam secundarias recipit consonantias. *Motetus* vero est super

I. reiner *Diskant.*
II. *Organum*, und zwar a) *duplex.*
b) *purum.*
III. *Conductus.*
IV. *Motetus.*
V. *Ochetus.*

„Im *reinen Diskant* sind die Pausen in beiden Stimmen gleich, die Noten aber verschieden, wenn nämlich zu einer kirchlichen Melodie mit *Quinte, Oktave und Duodezime* (!) diskantiert wird.

„Im *Organum duplex* stimmen ebenfalls die Pausen überein und die Noten nicht, da der Tenor gedehnte Longae (dreizeitige) hat, gegen welche der Diskant *je zwei Noten* bringt, indem er eine vom Tenor abweichende konsonierende zweite Melodie bildet.

„Das *Organum purum* hat man dann vor sich, wenn jeder Note des Cantus planus (welcher sich in Longae ultra mensuram [dreizeitigen] bewegt) je zwei Noten des Diskant entsprechen, nämlich eine Longa und eine Brevis *oder etwas diesen gleichwertiges (aequipollens)* wie vorher erörtert ist (nämlich S. 95: jeder Note des Cantus firmus entsprechen *mindestens* zwei Noten des Diskant, nämlich eine Longa und eine Brevis oder etwas diesen gleichwertiges, z. B. vier [!] Breves oder drei mit einer Plica brevis).

„Der *Conductus* ist ein mehrstimmiger konsonierender Tonsatz über einerlei Metrum, der auch Zusammenklänge untergeordneter Art (*secundarias consonantias*) zuläßt.

„Der *Motetus* ist ein mehrstimmiger konsonierender Tonsatz über gegebene Noten eines Cantus firmus in mensurabeln Werten (d. h. Longae rectae und Breves rectae) oder auch solchen ‚ultra mensuram‘ (dreizeitigen Longae, nämlich, wenn der Cantus firmus nach dem 3., 4. oder 5. Modus mensuriert ist) und weist weder in den Notenwerten noch in den Pausen Übereinstimmung zwischen den Stimmen auf. Für den Motetus gibt es sechs Grundrhythmen

---

determinatas notas firmi cantus mensuratus vel ultra mensuram diversus in notis, diversus in pausis multiplex consonus cantus. Cujus quidem modi sunt VI... Item *ochetus* est super tenorem uniuscujusque modi motetorum absque pausa diversus et consonus cantus."

(die S. 161 ff. erörterten Modi).“ Die Kombinationen der Modi sind in der Darstellung der *Disc. pos. vulgaris* noch beschränkt auf die Gegenüberstellung des fünften (lauter dreizeitige Longae) gegen einen der anderen oder aber Übereinstimmung des Modus aller Stimmen.

„Der *Ochetus* ist ein mehrstimmiger konsonierender Tonsatz über einem *pausenlosen* (?) Tenor in irgendeinem der Modi.“ Hier fällt das Fehlen jeder Andeutung über das eigentliche Wesen des Ochetus auf, wodurch das Vorhandensein einer Lücke im Text durchaus wahrscheinlich wird; jedenfalls vermißt man das in keiner der späteren Definitionen fehlende ‚*truncatus*‘.

Über die Anzahl der beteiligten Stimmen spricht die *Disc. pos. vulgaris* nicht; doch geht aus der Bemerkung, daß beim *Motetus* die Pausen des Diskant und Tenor beliebig lang gehalten werden (vgl. oben S. 173), wenn beide gleichzeitig mit der ‚Tripla‘ pausieren, hervor, daß wenigstens der Motetus dreistimmig gemeint ist. Sämtliche Moteti, welche die *Disc. pos. vulgaris* als Beispiele anführt, sind übrigens in dem Codex H. 196 des Archivs der medizinischen Fakultät zu Montpellier erhalten und von Coussemaker in ‚*L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (1865) abgedruckt mit Versuchen der Übertragung, zu welchen nach den Ergebnissen unserer Untersuchungen wohl manches Fragezeichen zu machen wäre. Vgl. auch dazu die gediegene Studie Oswald Kollers im 4. Jahrg. der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1888, S. 1 ff.).

Der Anonymus 7 erklärt die Formen nicht; nur über den Motetus *(motellus)* bemerkt er, daß in ihm der Tenor die Grundlage und der würdigste Teil des Ganzen sei, weshalb nach dem Modus des Tenor derjenige des ganzen Motetus zu bestimmen sei*).

Mancherlei neues bringt dagegen wieder Johannes de Garlandia, nämlich zunächst die erstmalige Erwähnung der *Copula***):

„Die Copula ist sehr wichtig für den Diskant, den niemand

---

*) (Couss., *Script.* I. 379): „Notandum est quod motellus, cujuscumque modi sit, debet judicari de eodem modo de quo est tenor. Et ratio est quia tenor est fundamentum motelli et dignior pars, et a digniori et nobiliori debet res nominari.“

**) (Couss., *Script.* I. 114): „Dicto de discantu, dicendum est de *copula* quae multum valet ad discantum, quia discantus numquam perfecte scitur

ohne ihre Kenntnis richtig versteht. Copula ist nämlich das Bindeglied zwischen Organum und Diskant, oder anders ausgedrückt: Copula ist, was wohlgemessen vorgetragen wird *an Stelle des Einklanges*, oder so: Copula ist eine *Anhäufung von Noten*, welche stets, wo sie sich findet, zwei Teile erkennen läßt, die *Wegwendung (aversus)* und den *Rückgang (conversus)*, deren jeder eine größere Anzahl Noten enthält." Das ist freilich ziemlich dunkel, und der Rest macht es nicht gerade leichter verständlich (,unde tractus fit, ubicumque fit multitudo specierum ut unisoni aut soni secundum numerum ordinatum ordine debito').

Noch schwerer verständlich ist GARLANDIAS Notiz über das *Organum* *):

„Organum an sich (*per se*, d. h. als Einzelstimme) ist s. v. w. eine nach dem Schema eines bestimmten Modus vorgetragene Stimme, gleichviel ob deren Mensur ,recta' oder ,non recta' ist im Vergleich mit dem Diskant. Im ,modus non rectus' wird zwar auch nach Longa und Brevis gerechnet wie im ersten Modus aber nur ,*ex contingenti*' (= ,*per aequipollentiam*'?). Ein Organum heißt aber dann ,non rectum', wenn es auf Grund eines Cantus gebaut ist, der nicht ,recta mensura' hat. In einem solchen Organum *steht der Tenor so lange auf einem Tone fest, bis die andere Stimme wieder in eine neue Konsonanz mit ihm zusammenläuft.*'

---

nisi mediante copula. Unde copula dicitur esse quod est inter discantum et organum. Alio modo dicitur copula: copula est id quod profertur recto modo aequipollente unisono. Alio modo dicitur: copula est id ubicumque fit multitudo punctorum. Punctus ut hic sumitur est ubicumque fit multitudo tractuum et ista pars dividitur in duo aequalia, unde pars prima dicitur *aversus*, secunda vero *conversus*."

*) (ib.): „*Organum* in speciali dicitur dupliciter aut per se aut cum alio. Organum per se dicitur id esse quidquid profertur secundum aliquem modum rectum aut non rectum. Rectus modus sumitur hic ille per quem discantus profertur, non rectus dicitur ad differentiam alicujus recti, quia (COUSS. quae) longae et breves rectae sumuntur debito modo primo et principaliter, in non recto vero sumitur longa et brevis [sicut] in primo modo sed ex contingenti. Organum autem non rectum dicitur quidquid profertur per non rectam mensuram . . . et ejus aequipollentia tantum se tenet in unisono usque ad finem alicujus puncti, ubi (COUSS. ut) secum convenit secundum aliquam concordantiam."

Der Löwenanteil des Traktats fällt der Durchsprechung der verschiedenen Kombinationen der Modi zu.

Der *pseudonyme* ARISTOTELES unterscheidet zunächst*) nur Discantus, Hoketus und Organum und beschränkt den zwei- bis dreistimmigen Diskant auf die drei Konsonanzen Quarte, Quinte und Oktave (die Quarte jedenfalls nur für die dreistimmigen Kombinationen), geht dann aber auf die vor ihm nicht aufgestellte Unterscheidung des ‚*cum littera*‘ (mit Text) und ‚*sine littera*‘ (ohne Text) ein. ‚Cum littera‘ sind die Figuren (Einzelnoten oder Ligaturen) in dem ‚motelli‘ u. dgl., ‚sine littera‘ die Ligaturen *(neumae)* der Conducti u. dgl. Figuren ‚sine littera‘ sollen möglichst *(quoad possunt*, d. h. soweit nicht Tonrepetitionen es unmöglich machen) zu Ligaturen vereinigt werden. Dagegen läßt sich ARISTOTELES sehr ausführlich über die *Hoccitatio (Hoketus)* aus**), indem er darauf hinweist, daß diese mit Pausen durchsetzte Manier stets in der Weise

*) (COUSS., *Script.* I. 269a): „Tria tantummodo sunt genera per quae tota mensurabilis musica discurrit, scilicet *discantus, hoketus* et *organum.* Discantus vero est aliquorum diversorum generum cantus duarum vocum sive trium in quo trina tantummodo consonantia scilicet diatessaron, diapente et diapason per compositionem longarum breviumque figurarum secundum dualem mensuram (sc. localem et temporalem) naturaliter proportionata manet.“ (269b): „Figura est repraesentatio soni secundum suum modum et secundum aequipollentiam sui aequipollentis. Sed hujusmodi figurae aliquando ponuntur *cum littera* aliquando sine. Cum littera vero ut in motellis et similibus, sine littera ut in *neumatibus* conductorum et similibus . . . *illae quae sunt sine littera debent prout possunt amplius ad invicem ligari, sed hujus proprietas aliquando omittitur propter litteram his figuris associatam.*“

**) (COUSS., *Script.* I. 281): „*Resecata musica* id est ipsa *hoccitatio* (‚*hokectus* vulgariter appellatur‘ kurz vorher) est illa quae fit secundum rectam vocem et omissam videlicet quando ab aliqua perfectione tempus sit resecatum. Et hoc dico dupliciter, nam aliquando a parte principii fit resecatio aliquando a parte finis, prout in scriptura plane sub breviloquio per tractus et figuras declaratur verbi gratia quandocumque inter duas longas figuras suspirium (hier allgemein für Pause!) non in medio sed juxta latus alicujus figurae positum invenitur, illa figura cujus tractus propinquior erit suspirium obtinet, utpote si tractus propinquior figurae praecedentis extiterit a parte finis ejusdem sumatur, si autem propinquior figurae subsequentis extiterit, tunc a parte principii sumatur ejusdem ut hic: Et per

gehandhabt wird, daß zwei Stimmen einander fortgesetzt ablösen und nie eine wirkliche Lücke entsteht, weshalb sie nur [mindestens] zweistimmig möglich ist. Während aber alle späteren Schriftsteller dem Hoketus kurze Notenwerte geben und ihn dem 6. (5.) Modus zuweisen, lehrt ihn ARISTOTELES mit Longae und Brevispausen, und macht geltend, daß durch die Stellung der Pause dicht zum Notenkörper der Longa deutlich ausgedrückt werde, ob dieselbe den Anfang oder den Schluß der Perfektion absorbiert.

WALTER ODINGTON, der zwar später als FRANCO geschrieben, aber anscheinend dessen Fassung der Lehre noch nicht gekannt hat und daher die Zeit des PETRUS DE CRUCE und eventuell des älteren FRANCO (wenn nicht dieser die *Ars cantus mensurabilis* verfaßt hat) mit vertreten kann, sagt zunächst allgemein *): „*Diaphonie* ist die einträchtige Verschiedenheit tieferer und höherer Stimmen, so genannt, weil sie nicht durchweg in Konsonanzen fortschreitet, sondern vielmehr auch durch Konsonanz die durch eine vorausgegangene Dissonanz verursachte Unlust aufhebt. Sie wird auch allgemein *Organum* genannt." Weiterhin aber geht er mehr ins Detail**):



hoc intelligendum est, quod nullus tractus inter duas figuras medium tenere debet... Sed a duobus tantummodo fit truncatio alternando unusquisque vocem suam tam rectam quam omissam, ita quod inter eos pausula vel aliquod suspirium majus et minus non remaneat vacuum."

*) (COUSS., *Script.* I. 235): „Diaphonia (!) est concors discordia inferiorum vocum cum superioribus, sic dicta quia concordia sequens tollit offensionem discordiae prioris et haec *Organum* communiter appellatur. [Circa istam igitur partem tria attenduntur, scilicet consonantia.. quae sunt voces consonantes, inaequalitas temporum in carmine (= metro).. et inaequalitas temporum in vocibus consonantibus.. quae notis exprimitur fitque ut his in unam melodiam concurrentibus mira suavitate reficiatur auditus]."

**) „Est autem unum genus cantus organici, in quo tantum attenditur cohaerentia vocum immensurabilium et *Organum purum* appellatur; et hoc *genus antiquissimum* est et duorum tantum (!) Aliud genus est in quo attenditur consonantia vocum et mensurationum in duplici triplici et quadruplici et dicitur *Discantus* quasi duorum cantuum ad minus. Habet quidem
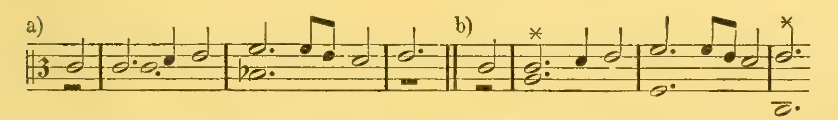
„Es gibt eine Art mehrstimmiger Gesänge, bei der nur die *Folge ihrem Werte nach nicht bestimmter Noten* in Betracht kommt; dieselbe heißt *Organum purum*, ist die allerälteste und stets nur zweistimmig. Bei einer zweiten Art, welche *Discantus* heißt, handelt es sich um die Konsonanz und Wertbestimmung einer zweiten, dritten und vierten Stimme; diese ist mindestens zweistimmig. Das *Organum (purum)* ist bald zweistimmig, bald auch nur einstimmig, nämlich sooft der Tenor, den Eintritt einer neuen Konsonanz abwartend, schweigt. Der Discantus scheidet sich in mehrere Arten. *Wird das, was die eine Stimme singt, der Reihe nach auch von den andern Stimmen gesungen*, so heißt die Form *Rondellus*, d. h. Radel oder Rundgesang. Derselbe kommt mit Text, aber auch ohne Text vor. Findet solche Übernahme der Melodie der einen Stimme durch die anderen nicht statt, sondern *geht jede Stimme ihren eigenen selbständigen Gang*, so heißt das ein *Conductus*, d. h. eine gleichzeitige Fortführung mehrerer zu einander passenden Melodien. Auch gibt es eine andere Art des Diskant, welche *nach Art des zweiten Modus aber schneller in zweitönigen Ligaturen einhergeht und zu Anfang eine Longa von unbestimmter Dauer vorausschickt;* diese wird wegen der fortgesetzten Bindungen *Copula* genannt. Eine andere Art der Copula weist nur *einzelne Noten (punctus)* auf, bewegt sich aber *langsamer* als der 6. Modus — diese hat ihren Namen daher, weil sie der Bindungen *entbehrt*. Eine weitere Art faßt die Übereinstimmung

---

discantus species plures. Et *si quod unus cantat omnes per ordinem recitant* vocatur hic *Rondellus*, id est rotabilis vel circumductus, et hoc vel cum littera vel sine littera sit. Si vero non alter alterius recitat cantum sed *singuli procedunt per certos punctus* dicitur *Conductus*, quasi plures cantus decori conducti. Estque alia species quae procedit *per binariam ligaturam sicut secundus modus* sed velocior est et longam immensuratam accipit in principio, quae *Copula* dicitur nomen habens a re. Est et *alia Copula* quae singulos habet punctus per se, morosior quam sextus modus, *dicta per contrarium quia non copulatur.* Et alia quidem species *attendit consonantiam et mensuram vocum et carminum* quae *Motetus* dicitur, id est ‚brevis motus cantilenae‘. Alia vero discantus species est cum littera vel sine littera in qua *dum unus cantat alter tacet* et e contrario et hujus modi cantus *truncatus* dicitur a rei convenientia, qui et *Hoquetus* dicitur.“

und Messung der Töne und der *Metra* ins Auge; diese heißt *Motetus*, d. h. kurzgegliederte Bewegung der Melodie (*motetus* als Diminutiv von *motus*)*). Die letzte Art des Diskant, welche sowohl mit als ohne Text vorkommt, ist die, bei welcher die Stimmen abwechselnd pausieren; dieselbe wird mit Recht ‚*zerhackter Gesang*‘ oder auch *Hoquetus* genannt.“

Die bei Odington noch folgenden Spezialanweisungen für die Kompositionen der einzelnen Formen bringen nur wenig weitere Aufschlüsse. So hat sich z. B. in die Anweisung für das Organum die Notiz verirrt**), daß in den ‚*Moteti colorati*‘ manchmal Dissonanzen entschuldbar sind, wenn sie durch *Wiederholung eines Melodiegliedes über weitergehendem Tenor* (!) *entstehen:*



(Vermutlich bezieht sich die Bemerkung hier auf die beiden unvollkommenen Konsonanzen $\substack{c'\\a}$ und $\substack{e'\\c}$) Das *Organum purum* soll über einem Tenor von nur wenigen (2 oder 3!) Noten aus dem Cantus planus sich in Konsonanzen und nach Belieben auch unvollkommenen Dissonanzen *(discordiae conconcordes)* bewegen und stets in der Oktave, Quinte oder Quarte (!) über dem Tenor anfangen und in der Oktave, Quinte oder dem Einklange enden.

Im *Rondellus****) soll eine möglichst schöne Melodie erfunden

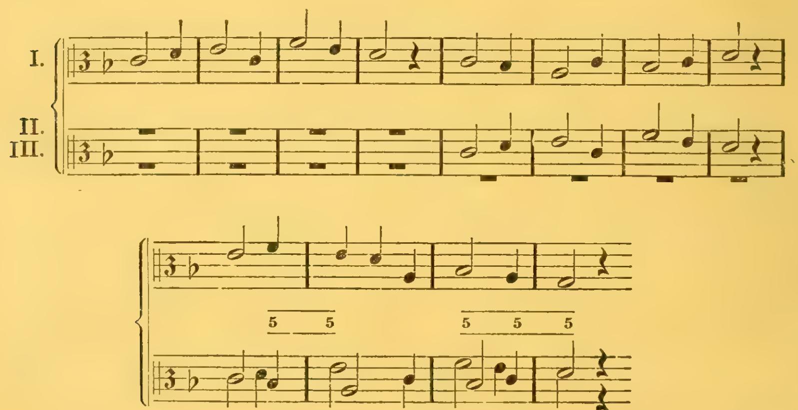
---

*) Auf eine wahrscheinlich zutreffendere Ableitung des Wortsinnes als diese weist Gerbert, *De cantu et musica sacra*, II. 129 (‚*motet*‘ als Diminutiv des französischen ‚*mot*‘).

**) (Couss., *Script.* I. 246): „Alio modo excusatur discordia ut in motetis coloratis, cum scilicet super certum tenorem aliqua pars cantilenae iteratur.“

***) (Couss., *Script.* I. 244): „Excogitetur cantus pulchrior qui possit et disponatur secundum aliquem modorum praedictorum cum littera vel sine et ille cantus a singulis recitetur; tamen aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias ut dum unus ascendit alius descendat, vel tertius ita ut non simul descendant vel ascendant nisi forte tamen majoris pulchritudinis, et a singulis singulorum cantus recitentur.“

werden, die nach einem der Modi rhythmisiert wird (mit oder ohne Text), und *welche die Stimmen nacheinander vortragen.* Dazu werden für die zweite und dritte Stimme andere konsonierende Melodien gesetzt, derart, daß immer nur zwei der drei Stimmen zugleich steigen oder fallen und zwei immer in Gegenbewegung sich befinden; auch diese Gegenstimmen, welche (obgleich das nicht ausdrücklich gesagt wird) jedenfalls erst als Fortsetzung des Hauptgedankens eingeführt werden, wie heute im Kanon und der Fuge und wie auch bereits in FORNSETES ,*Sumer is icomen in*', sollen durch alle Stimmen laufen, z. B.



Das kurze Beispiel genügt, einen Begriff von der ganzen Setzweise der Zeit zu geben. Der zweistimmige Satz (bei Übernahme des Anfangs durch die zweite Stimme) ist ein auch heute allenfalls passierender Diskant nach den Regeln der Zeit; die dritte Stimme aber (die dritten vier Takte der ersten) bringt Parallelen (Quinten), die aber nach dem Stande der Theorie in der frankonischen Epoche nicht falsch, ja selbst in zweistimmigem Satze gelegentlich (,propter cantus pulchritudinem' [FRANCO], ,majoris pulchritudinis' [ODINGTON]) vorkommen dürfen, woran sogar noch ein JOHANNES DE MURIS (,*de Francia*') festhält.

Der *Conductus* unterscheidet sich, wie wir sehen, vom Rondellus durch das Fehlen der Nachahmungen (Stimmenversetzungen), sowie auch dadurch, daß *alle Stimmen zugleich beginnen;* ODINGTON läßt für die beteiligten Stimmen verschiedene Modi zu,

doch zeigt das Beispiel in allen Stimmen denselben (den ersten). Die nur skizzenhaft hingeworfene Erklärung der *Copula* bei GARLANDIA wird durch die ausgeführtere ODINGTONs bestätigt. Die *Copula ligata* legt gewöhnlich einige lange Noten aus dem Choral zugrunde wie das *Organum*, kommt aber auch *dreistimmig* vor (alle drei Stimmen mit der beginnenden gedehnten Longa und dann in *Ligaturae binariae*). Ist die beginnende Longa durch einen Punkt abgetrennt, so hat man nicht eine *Copula*, sondern einen Satz im zweiten Modus vor sich (!). Die *Copula*, sowohl die ‚ligata' als die ‚non ligata', wird nach ODINGTON (S. 248) immer beim letzten Schluß angesetzt, wenn nicht alle Stimmen ohne dieselbe befriedigend zu Ende geführt werden können (also eine Art *Coda*?).
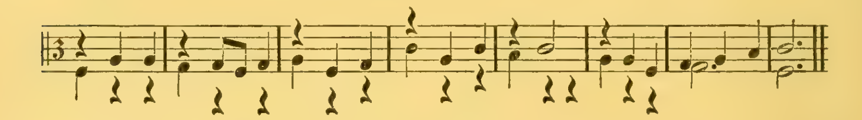
Die größte Wichtigkeit haben von Anfang an die *Moteti*. ODINGTON schreibt vor*), daß man *irgendeine bekannte gefällige Melodie als Tenor nehme* und dieselbe in das Maß eines der *Modi* bringe, darauf aber eine Mittelstimme (den *medius cantus*) in demselben oder einem mit dem des Tenor kombinierbaren Modus setze. Besonders wird betont, daß der ‚medius cantus' für sich wohlgefällig *(decorus)* sein muß. Die dritte Stimme (das Triplum, hier ‚*tertius*' genannt) wird häufig im 6. Modus (d. h. in kürzeren Notenwerten) gesetzt; nicht praktikabel ist nach ODINGTON zu einem ‚medius cantus' im sechsten Modus ein Tenor im fünften.

Der *Hoketus (truncatio)* wird über einen selbsterfundenen Tenor oder über eine (bekannte) Melodie gesetzt, derart, daß die Stimmen immer wechselnd pausieren, oder dreistimmig, so daß immer zwei singen und eine pausiert. Für den Hoketus sind alle

---

*) (COUSS., *Script*. I. 248): „*Moteti* fiunt cum littera in aliquo modorum. Sumatur aliquis *cantus notus* pro tenore aptus melo et *in certo modo disponatur*. Medius cantus potest fieri in eodem modo vel alio prout competens fuerit tenori. Nam quintus modus omnibus aliis potest esse tenor praeterquam in sexto modo compositis cantibus mediis. Primus etiam modus aptus est sexto, similiter secundus tertius et quartus sunt secundo modo apti; verum medius cantus, cum fuerit de sexto exigit sibi tenorem de sexto etsi aliter aliquando reperiatur. Et maxime visendus est medius cantus ut per se sit decorus. Tertius vero cantus frequenter fit in sexto modo cum omnis cantus fieri possit in uno aliquo."

Modi möglich, doch tritt bei ODINGTON bereits der 6. (kurze Noten) dafür in den Vordergrund, was ihm Gelegenheit gibt, seine zweierlei ‚Signa divisionis' (vgl. S. 176) zu erwähnen und zu verwenden. Eine besondere Art des Hoket, die eigentlich *Hoketus duplex* heißen müßte, figuriert die Töne fortgesetzt:



FRANCOs Definitionen*) decken sich inhaltlich ziemlich mit denen ODINGTONs, doch sind der Übereinstimmungen im Wortlaut so wenige, daß eher eine gemeinsame Quelle als eine direkte Anknüpfung ODINGTONs an FRANCO anzunehmen ist:

---

*) (GERBERT. *Script.* III. 12 ff. COUSS., *Script.* I. 130): „Discantus autem fit cum littera, aut sine et cum littera; [si cum littera] hoc est dupliciter cum eadem vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in *Cantilenis, Rondellis* et cantu aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus ut in *Motetis* qui habent triplum vel tenorem qui tenor cuidam litterae aequipollet. Cum littera et sine fit discantus in *Conductis* et discanto aliquo ecclesiastico qui *improprie* Organum appellatur. Et nota quod in his omnibus est idem modus operandi excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus qui tenor dicitur eo quod discantum tenet et ab ipso ortum habet. In conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus... Discantus incipit in unisono cum tenore... aut in diapason... aut in diapente... aut in diatessaron... aut in ditono... aut semiditono, deinde prosequendo per consonantias, *commiscendo quandoque discordantias in locis debitis* ita quod quando tenor ascendit discantus descendat et e converso. Et sciendum quod tenor et discantus *propter pulchritudinem cantus* quandoque simul ascendunt et descendunt. Item intelligendum est, quod in omnibus modis utendum semper est concordantiis in principio perfectionis licet sit longa brevis vel semibrevis... Notandum est quod tam in discantu quam in triplicibus etc. inspicienda est aequipollentia in perfectionibus longarum, brevium et semibrevium, ita quod tot perfectiones in tenore habeantur quot in discantu vel in triplo etc. vel e converso, computando tam voces rectas quam obmissas usque ad penultimam ubi non attenditur talis mensura sed magis est ibi organicus punctus." (Hierzu erinnere man sich des Schlußtrillers bei GARLANDIA sowie der Bemerkung ODINGTONs über die Kopula vorm Schluß.)

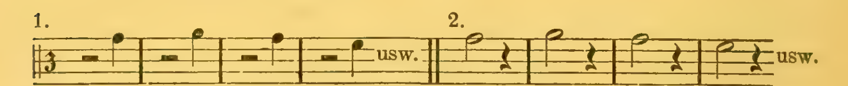
„Die mehrstimmigen Tonsätze haben entweder *für alle Stimmen einerlei Text,* so in den *Chansons* und *Rondeaux* und einer Art des Kirchengesangs *(Organum);* oder sie weisen *in den einzelnen Stimmen verschiedenen Text* auf, so in den *Motets,* welche ein Triplum oder einen Tenor mit besonderem Texte haben; oder endlich *eine Stimme hat Text und die andere nicht,* so in den *Conduits* und einer uneigentlich *Organum* genannten Art des Kirchengesanges. Bei allen diesen mit Ausnahme der *Conduits* bildet die Grundlage eine vorher fertige Melodie, welche Tenor heißt, weil sie den Diskant trägt *(tenet)* und dieser aus ihr herauswächst. Im *Conduit* dagegen werden Cantus und Discantus von demselben erfunden.

„*Der Diskant kann im Einklange mit dem Tenor anfangen* oder im Abstande der *Oktave, Quinte, Quarte (unterhalb), großen oder kleinen Terz,* und geht dann weiter in Konsonanzen mit *gelegentlicher Einmischung von Dissonanzen* an geeigneter Stelle, derart, daß, wenn der Tenor steigt, der Diskant fällt und umgekehrt. Doch können auch ‚der Schönheit der Melodie wegen' gelegentlich Tenor und Diskant parallel miteinander steigen oder fallen. Auch ist zu beachten, daß *in allen Modi zu Anfang jedes Taktes Konsonanzen* stehen müssen, gleichviel ob der Anfangswert eine Longa, Brevis oder Semibrevis ist. Auch ist darauf zu achten, daß die Werte der Noten und Pausen immer wohl abgemessen werden, so daß die Zahl der Perfektionen in allen Stimmen dieselbe ist. Eine Ausnahme macht nur die *Penultima,* welche nicht streng gemessen wird, sondern wie eine Note des Organum *(organicus punctus,* ‚Orgelpunkt') von unbestimmter Geltung ist."

Die Erklärung der *Copula* stimmt fast ganz mit derjenigen ODINGTONs[3] überein, aber während ODINGTON die *Copula non ligata* für langsamer *(morosior)* als die Bewegung im 6. Modus erklärt, fordert FRANCO umgekehrt, daß sie schneller *(velocior)* als die Bewegung im 5. (dem alten 6.) Modus einhergehe und hebt als weiteren Unterschied hervor, daß der 5. Modus nach Belieben mit Ligaturen geschrieben werde, die *Copula non ligata* dagegen natürlich nicht.

Auch bezüglich des *Ochetus* bringt FRANCO einige Zusätze, welche ODINGTON wohl nicht ignoriert hätte, wenn sie ihm bekannt

geworden wären. Franco sagt, daß es so viele verschiedene Manieren des Hoket gebe, als verschiedenartige Teilungen der Noten möglich sind. So ergebe schon die Teilung der Longa (perfecta) in Longa (recta) und Brevis oder aber in Brevis und Longa (recta) zweierlei Hoket, da in der einen jedesmal die Longa in der andern, die Brevis ausgelassen wird:



Aber die Longa könne ja auch in zwei Breves und [die Brevis in] zwei, drei oder mehr Semibreves zerlegt werden, und in allen diesen Teilungsarten werden ebenfalls Hoketi gesungen; ja auch die verschiedenen möglichen Teilungen der Brevis ergeben weitere Abarten. Diese sonderbare Manier scheint im 13. Jahrh. allgemein beliebt gewesen zu sein, da sie Franco *Oketi vulgares* nennt.

Noch Simon Tunstede (1351) schreibt Francos Darstellung ziemlich wörtlich nach (Couss., *Script.* IV. 294 ff.), was immerhin beweist, daß c. 100 Jahre nach Franco noch dieselben Manieren gebräuchlich waren. Tunstede schaltet aber ein besonderes Kapitel (das 44. des IV. principale) über den *kunstgerechten Vortrag des Tenors* ein, welches beweist, daß die bereits aus den ‚*flores*' des Hieronymus de Moravia (vgl. S. 168 f.) ersichtliche Unsitte, auch den aus dem Choral entnommenen Tenor beim Diskantieren zu *diminuieren und zu kolorieren,* sich inzwischen weiter entwickelt hat. Tunstede befürwortet, daß der Tenor *schöne Gänge auf- und abwärts* ausführen dürfe, wenn er sicher sei, den Diskant nicht zu behindern, „obgleich sowohl nach den Vorschriften der Kurie als auch nach dem Gebrauche der französischen Diskantisten und aller wahrhaft musikalischen Sänger der Tenor der Moteti, Rondelli und anderer Cantilenae eigentlich unverändert gesungen werden solle." Die weiter folgende Bemerkung, daß „in gewissen Gegenden Sänger die Natur verkehren und das Triplum in der Tenorlage singen", bezieht sich wohl schwerlich, wie W. Nagel (a. a. O. I. 63) will, auf den Fauxbourdon, bei welchem es, wie der Engländer Tunstede sicher ganz genau wußte, sich nur um ein *Vorstellen* in tieferer

Lage*), nicht aber um ein Singen in dieser handelte; TUNSTEDE behauptet ausdrücklich diese Unsitte für den Vortrag der *Moteti* und des (dreistimmigen) *Diskant*, und es ist kaum ein Zweifel daran möglich, daß er sich damit gegen die mißbräuchliche Ersetzung der Knabenstimmen (vgl. S. 143 POWER[8] „to informe a *chyld* his counterpoint") durch Männerstimmen wendet. Eine andere Möglichkeit wäre ja, daß er wie bereits JOHANNES DE GARLANDIA den Gegensatz der französischen und englischen Faktur der Tripla und Quadrupla kennzeichnen wollte (vgl. S. 187). Daß er Sänger oder Komponisten, welche dergleichen tun, als unmusikalische Bänkelsänger bezeichnet *(Cantores ministeriales)* macht aber wohl die Richtigkeit der ersteren Auslegung wahrscheinlich.

TUNSTEDE unterscheidet *zwei Arten der Copula*, die ‚*imperfecta*' und ‚*perfecta*', was sich daraus erklärt, daß zu seiner Zeit (1351) die Unterscheidung des Tempus perfectum und imperfectum erfolgt war; zugleich wird aber damit über die Copula der frankonischen Epoche weiteres Licht verbreitet. *Allem Anscheine nach sind die Ligaturen der Copula nicht als Brevis-Longa, sondern noch ähnlich der Lesung der mehrtönigen Ligaturen der ersten Zeit der Mensuralnotenschrift durchaus nur als kürzere Notenwerte zu verstehen.* Damit wird erst begreiflich, wie die beiden ja sonst einander allzufremden Arten der Copula zusammenkamen: bei beiden handelte es sich um eine Häufung kurzer Notenwerte. TUNSTEDE definiert**):

*) Eine praktische Verwertung der Möglichkeit, weitere Abstände durch Vorstellen der Oktave als Einklang zu reduzieren, finde ich außerhalb des englischen Diskant in dem *Compendium discantus Magistri Franconis* (COUSS., *Script.* I. 156): „Et nota quando volueris ascendere supra diapason, *imaginabis* (!) te esse cum tenore in unisono" etc.

**) (COUSS., *Script.* IV. 295): „Copula est velox discantus ad invicem copulatus sicuti est brevis partita sive fracta in semibrevibus et semibrevis in minimis quae copulari sive computari debent ad unam perfectionem. Copularum alia perfecta alia imperfecta. Copula vero perfecta est cum tres semibreves vel valor sive sint de majori prolatione sive de minori pro tempore perfecto computantur. Copula autem imperfecta est cum duae semibreves vel valor computantur pro tempore imperfecto utrum fuerint de majori prolatione vel de minori... Copularum figurae distribui possunt super litteram in discantu motetorum et aliarum cantilenarum prout decens videbitur componenti. Et notandum est quod in omnibus modis discantandi

„Copula ist ein schneller Diskant mit paarweiser Ligierung, nämlich Spaltung der Brevis in zwei Semibreven oder der Semibrevis in zwei Minimen, welche zur Einheit (perfectio) zusammengezogen und zusammengerechnet werden müssen.“ Es scheint, daß die *Copula imperfecta* Tunstedes, bei der zwei Semibreven zu einem Tempus imperfectum zusammengerechnet werden, der älteren *Copula ligata* entspricht. Weist doch Tunstede an anderer Stelle*) ausdrücklich darauf hin, daß zu Francos Zeit der Wert einer Perfectio (drei Tempora) so kurz gewesen sei, wie seinerzeit der Wert eines Tempus perfectum.

Der Anonymus 4 (Couss., *Script.* I) geht schon auf die Spezialeigentümlichkeiten der Copula, des Rondellus, Conductus und Hoketus nicht mehr ein (zitiert aber noch Hoketi), sondern betrachtet alle zusammenfassend unter den Sammelnamen *Organum* und *Discantus* (Conduits kommen in beiden Kategorien vor, als „eine Art des Organum“ und als ‚*laici conductus*‘ [S. 360]). Für ihn ist die Hauptsache die Anzahl der beteiligten Stimmen (*Triplices* und *Quadruplices*). Dabei kommen sehr überraschende Dinge zutage, z. B. als ‚*diversitas altera secundae triplicis*‘, die *Verbindung von Stimmen mit verschiedenem Tempo* (!): ‚Tempus tardum, tardius, tardissimum; velox, velocius, velocissimum; mediocre, mediocrius, mediocrissimum‘. Wenn auch hier der Verfasser vielleicht ein wenig übers Ziel hinausgeschossen hat, sofern zum mindesten die drei Grade mittlerer Temponahme nicht recht einleuchten wollen (nach welcher Seite gilt die Komparation?), so scheint doch eine Unterscheidung verschiedener Tempi (deren *erstes* Beispiel ja die alte *Copula* ist) wirklich vorzuliegen.

Leider sind zahlreiche Aussprüche des Anonymus für die Theorie darum unergiebig, weil sie zu sehr unmittelbar aus einer Praxis heraus gegeben sind, deren Details uns nicht genügend bekannt

---

utendum est semper concordantiis in principio copularum prosequendo deinde per consonantias perfectas et imperfectas . . . et sic copula dampnabilis non erit.“

*) (ib.): „Et sciendum quod in tempore Franconis non erat mentio de modo imperfecto nec de tempore imperfecto neque de minima. Tunc temporis pronuntiabatur longa et brevis ita velociter ut nunc tempus perfectum.“

sind, um die Andeutungen zu enträtseln. Doch mögen vielleicht durch umständliche Untersuchung der erhaltenen Denkmäler dieser frühesten Kunst, für welche OSWALD KOLLER (a. a. O.) einen kräftigen Anstoß gegeben hat, noch festere Anhaltspunkte für die Deutung einzelner Anweisungen des ANONYMUS zu gewinnen sein.

Weitaus*) am ausführlichsten äußert sich über die Kompositionsformen seiner Zeit JOHANNES DE GROCHEO in seiner *Theoria***). GROCHEO, der sich durchgehends auf die Pariser Musikübung bezieht, muß nicht lange nach FRANCO, den er zitiert, und vor JOHANNES DE MURIS, den er noch nicht kennt, also ungefähr um 1300, gewirkt haben. Über seine Person steht nichts fest. Eine spätere Notiz läßt als möglich erscheinen, daß er als Lehrer an der Sorbonne tätig gewesen ist. Sein Traktat gibt ausführliche Aufschlüsse über die von den anderen Theoretikern so stark vernachlässigten *weltlichen Formen*, ja stellt sie sogar in den Vordergrund. So wird bei der Besprechung der *musica ecclesiastica* die *musica vulgaris* vielfach zur Erklärung herangezogen***). GROCHEO ist ferner auch der erste Theoretiker, der unter Durchbrechung der Tradition ausdrücklich für junge Leute aus den gebildeten Ständen des Volkes schreibt. Nicht die Bedeutung der Musik für die Kirche hat er im Auge, er gibt von der *musica ecclesiastica* nur so viel, wie der Laie davon wissen muß†), und die ganze Behandlung zeigt, daß diesem die weltlichen Formen gewiß geläufiger waren. Besonders zeichnet sich die *Theoria* auch dadurch aus, daß sie ihrer Bestimmung gemäß sich stets auf die lebendige Kunstübung bezieht††) und alte Theorien beiseite läßt, wenn sie zur modernen Musik nicht mehr passen†††).

---

*) Siehe S. XIII.

**) Eingeleitet und lateinisch und deutsch herausgegeben von JOH. WOLF (Sammelbände der I. M. G. I, S. 65 ff.).

***) z. B. (S. 127) *Credo in unum deum* est cantus leviter ascendens et descendens ad modum *ductiae*.

†) prout usui civium necessaria sit.

††) So wird das *zweistimmige Organum* nur in der histor. Übersicht erwähnt.

†††) So S. 100. Isto cantu (sc. praecise mensurato) *moderni* Parisiis utuntur, quem *antiqui* pluribus modis diverserunt. Nos vero *secundum usum modernorum* in 3 generaliter dividimus.

Bei der Einteilung der Musik lehnt GROCHEO die Scheidung in *musica mensurabilis* und *immensurabilis* ab. Denn die *musica plana* ist nur *non ita praecise mensurata*, nicht aber *immensurabilis*. In Paris sind drei Hauptarten der Musik in Gebrauch: die einfache (simplex) beim Volk *(civilis, vulgaris)*, die zusammengesetzte, regelmäßige, kanonische (composita, regularis, canonica), die *eigentliche Mensuralmusik*, welche je nach ihrer Gattung bei Gebildeten zu weltlichen Zwecken, in der Kirche oder beim Landvolk beliebt ist, und schließlich die aus dem Zusammenwirken der beiden ersten Arten entstehende für den Gottesdienst bestimmte *(ecclesiastica)* Musik. Innerhalb der *Volksmusik* wird wieder nach *vokal* und *instrumental ausgeführten* Formen unterschieden. Die ersteren zerfallen in *cantus* und *cantilenae*. *Cantus gestualis*, *coronatus* und *versiculatus* sind wieder Unterarten, die von JOH. WOLF in Verbindung mit den chansons de geste, sirventes und vers der Troubadours gebracht werden. Cantilenae sind die *cantilena rotunda*, *stantipes* und *ductia*.

Die Anzahl der Verse, aus denen die Cantusgattungen bestehen, hängt von der Stoffmenge und dem Willen des Verfassers ab. Nur beim *cantus coronatus*, der sich in lauter Longen und perfekten Noten bewegt *), ist sie auf sieben **) festgesetzt. Die Verse sind hier aber innerlich gegliedert ***). Ähnlich beim *versicularis*. Der cantus gestualis hat kurze Verse mit demselben Reim, auch die Musik wiederholt sich †). Zuweilen weicht der Schlußvers ab. In erster Linie werden die Cantus nach dem Textinhalt unterschieden. Dem *coronatus* gebührt der Preis. Die *cantilenae* bringen zu Anfang und Ende dieselbe Partie ††), Refrain *(refractorium, responsorium)*. Dazwischen liegen die *additamenta*, die beim *ron-*

---

*) ex omnibus longis et perfectis efficitur (S. 91).

**) „vel eo circa" schränkt GROCHEO selbst S. 120 seine Behauptung wieder ein.

***) Versus . . . qui ex pluribus *punctis* et *concordantiis* efficitur (S. 94).

†) Idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari (S. 94).

††) Cantilena . . . ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem (S. 92).

dellus in Ton und Reim mit dem Refrain übereinstimmen*). Lange Notenwerte sind für diese Gattung kennzeichnend, die in der Normandie bei großen Festen von Jünglingen und Mädchen aufgeführt wird. In *stantipes* und *ductia* **) stimmen die *additamenta* in Reim und Weise teils mit dem Refrain überein, teils unterscheiden sie sich von ihm. Zusammen bilden *refractorium* und *additamenta* einen *versus*, und die Verszahl richtet sich nach Stoff und Belieben. Beide Formen unterscheiden sich dadurch, daß die Ausführung des *stantipes* schwierig ist (difficultas), während die *ductia* leicht und schnell auf und absteigende Tonreihen bringt ***). Auf den Vortrag des *stantipes*, wie auch des *cantus coronatus*, folgt ein *exitus* auf der Viola, den die Spieler *modus* nennen †).

Im Abschnitt über *instrumentale* Volksmusik werden stantipes und ductia nochmals behandelt. Nachdem erklärt worden ist, daß ein tüchtiger Künstler auf seiner Viola alle Cantus und Cantilenae spielen könne, werden jedoch nur diejenigen Formen einer näheren Betrachtung unterworfen, die auf den Festen der Reichen gewöhnlich eine Rolle spielen: außer dem *cantus coronatus* (hier also als Instrumentalstück) eben *stantipes* und *ductia*. Sie werden hier als textlos (illitteratus) bezeichnet. Zwar können sie von der menschlichen Stimme vorgetragen werden, aber sie haben nicht littera und dictamen ††). Wichtig ist die Unterscheidung: die

---

*) In rotundello vero consonant et concordant in dictamine cum responsorio (sc. additamenta) (S. 94). S. 92 wird der Rotundellus bestimmt als eine Cantilene, die nur *einen* vom Refrain verschiedenen Cantus enthält. (Cuius partes unum habent diversum cantum a cantu responsorii . . .et longo tractu cantatur.)

**) In ductia vero et stantipede differunt quaedem (sc. additamenta ab refractorio) et alia consonant et concordant. In ductia etiam et stantipede responsorium cum additamentis versus appellatur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatus (S. 95).

***) Ductia est cantilena levis et velox in ascensu et descensu (S. 93).

†) . . in viella post cantum coronatum vel stantipedem *exitus*, quem *modum* viellatores appellant (S. 122).

††) Dico autem illitteratus, quia licet in voce humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret (S. 97). S. 93 war dagegen von der *consonantia dictaminis* des stantipes die Rede. Vgl. auch die *copia sententiae* in der vorletzten Anmerkung.

ductia ist ein in gebührendem Takt gemessenes Tonstück. Ihre Rhythmen bestimmen die Bewegungen dessen, der sie nach den Regeln der Tanzkunst ausführt *). Die Melodiegliederung des *stantipes* ist komplizierter **). Der Takt, den wir bei der *ductia* antreffen, fehlt hier. Die Einteilung in *Punkte*, die übrigens auch die *ductia* hat, ist hier die einzige Bestimmung***). ,,Der *Punkt* ist eine ordnungsgemäße Aneinanderreihung von Konkordanzen, die sich auf und absteigend zu einer Melodie zusammenschließen. Er hat zwei Teile, welche sich dem Anfange nach ähnlich sehen, hinsichtlich des Schlusses aber unterscheiden. Die verschiedenen Schlüsse werden gewöhnlich Halb- und Ganzschluß genannt. Ich sage aber, er hat zwei Teile usw., nach Analogie zweier Linien, von denen eine größer ist als die andere; dann schließt die größere die kleinere in sich ein und unterscheidet sich von der kleineren durch das Ende. Die Zahl der Punkte bei der *ductia* hat man, indem man an die Zahl von drei vollkommenen Konsonanzen dachte, auf drei festgesetzt. Es kommen jedoch zuweilen *notae* genannte Tonstücke von vier Punkten vor, welche auf die unvollkommene

---

*) Est enim ductia sonus . . cum decenti percussione mensuratus . . . Dico . . . cum recta percussione, eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam ballare vocant, et eius motum mensurant in ductiis et choreis (Reigentänzen) (S. 97).

**) Stantipes . . . habens difficilem concordantiarum discretionem per puncta determinatus . . . *percussione, quae est in ductia, caret* et solum punctorum distinctione cognoscitur. Partes autem ductiae et stantipedis puncta communiter dicuntur. *Punctus* autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo *duas* habens *partes* in principio similes, *in fine differentes*, qui *clausum* et *apertum* communiter appelantur. Dico autem duas habens partes etc. ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum vero punctorum in ductia ad numerum 3 consonantiarum et perfectarum attendentes ad 3 posuerunt. Sunt tamen aliquando *notae* vocatae 4 punctorum, quae ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam aliquae ductiae 4 habentes puncta (S. 97—99).

***) Demnach kann hier der stantipes wohl kaum als Tanz gemeint sein. Vgl. HANS JOACHIM MOSER in der Zeitschr. f. Musikwiss. II, 4, S. 194 ff.

ductia oder stantipes zurückgeführt werden können. Auch gibt es einige Duktien, die vier Punkte haben."

Die *eigentliche Mensuralmusik* ist mehrstimmig. Drei Gattungen sind zu scheiden: *Motetus*, *Organum* und *Hoquetus*. Der *Motetus* bedeutet bei Festen für die Gebildeten und Kunstliebhaber, was der Rotundellus für das Volk ist. Jede der drei oder vier Stimmen hat eigenen Text, der Tenor kommt jedoch auch textlos vor. Je zwei Stimmen befinden sich stets in einer der vollkommenen Konsonanzen Quarte, Quinte oder Oktave *). Die an den Fauxbourdon gemahnende Stimmführung wurde schon S. 149 erwähnt. Zu *tenor*, *motetus* **) und *triplum* kann noch ein *quadruplum* hinzutreten, um während der Pausen und truncationes anderer Stimmen Konsonanzen erklingen zu lassen***). Das *Organum* wie GROCHEO es faßt, hat *einen* Text in allen Stimmen, der gleichzeitig vorgetragen wird. Soll es zum Gottesdienst verwendet werden, so wird ihm ein bekannter geistlicher Tenor untergelegt. Zum weltlichen Gebrauch auf den Festen und Gelagen der Gebildeten und Reichen wird der Tenor neu erfunden †). *Conductus* heißt diese Art des Organum. Die abgehackte Vortragsweise des *Hoquetus*

---

*) Motetus vero est cantus ex pluribus compositus habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans . . . (Tenor) in aliquibus habet dictamina et in aliquibus non . . Dico utrobique harmonialiter consonans, eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason (S. 106).

**) Der Verfasser vermutet (Handb. d. Mus.-Gesch. I, 2, 1905, S. 210), daß von dieser Stimmenbezeichnung die ganze Form ihren Namen bekommen habe. Für *motetus* oder *motellus* steht bei GROCHEO, wo von den verschiedenartigen Stimmen die Rede ist, auch *commotellus*. Siehe S. 212, Anm. **).

***) In aliquibus vero quartus additur, et dum unus trium pausat vel ornate ascendit, vel duo ad invicem se truncant, quartus consonantiam servat (S. 108).

†) Organum, *prout hic sumitur*, est cantus ex pluribus harmonice compositus unum habens tantum dictamen vel discretionem syllabarum. Dico autem tantum habens unum dictamen, eo quod omnes cantus fundantur super unam discretionem syllabarum. Cantus autem iste dupliciter variatur. Est enim quidam, qui supra cantum determinatum puta ecclesiasticum fun-

entspricht dem Geschmacke des Landvolks und der jungen Leute. Eigentlich genügen zwei Stimmen. Der *consonantia perfecta* halber kann eine dritte, die vorwiegend nicht an der Manier teilnimmt, das *duplum*, hinzutreten. Es kommt viel auf die Fertigkeit des Ausführenden (decantare) an, ihm eine geschmackvolle Führung in Quinten und Oktaven zum Tenor zu geben *). Die Komposition dieser Formen geht vom Tenor aus, der, mag er nun nur zurechtgemacht (ordinari) oder ganz neu geschaffen (componi) werden, Maß und Mensur (modum et mensuram) erhalten muß. Im Organum wird möglichst häufiger Wechsel der Modi vorgenommen, während man bei der Komposition der Motetten und anderen Formen mehr an *einem* Modus festhält. Textschwierigkeiten, wenn nämlich einer der zugleich vorzutragenden Texte Überschuß an Silben hat, überwindet man durch Anwendung von Breven und Semibreven **).

Die Behandlung der *musica ecclesiastica* ist schwierig, so erklärt Grocheo, wegen der abweichenden Gebräuche in den verschiedenen Kirchen. Er faßt sich denn auch kurz und spricht die vielen Formen nur zum Laienbedarf durch. Auf die weltliche Kunst, vor allem auf *cantus coronatus*, *stantipes* und *ductia*, wird zur Erläuterung oft zurückgegriffen. Den größten Raum nehmen liturgische Auseinandersetzungen und die Frage der Tonarten ein. Hierbei fällt u. a. die Bemerkung ab, daß die Kirchentöne allein

---

datur, qui ecclesiis vel locis sanctis decantatur ad dei laudem et reverentiam summitatis. Est cantus iste appropriato nomine *organum* appellatus. Alius autem fundatur supra cantum cum eo compositum, qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari et ex his nomen trahens appropriato nomine *conductus* appellatur (S. 107). Joh. Wolf weist darauf hin, daß conductus im Mittelalter auch Gastmahl, Mahlzeit, bedeutet.

*) Duplum vero est, qui cum tenore minimam facit abscisionem et cum eo aliquotiens in diapente consonat et aliquando in diapason proportione, ad quod multum juvat bona discretio decantantis (S. 109).

**) In componendo vero organum modorum alternationem quam plurimum faciunt, sed in componendo motellos et alia modorum unitatem magis servant . . . Et in *commotellis* plura sunt dictamina. Si unum syllabis vel dictionibus alium excedat, potes eum per appositionem brevium et semibrevium alteri coaequare (S. 110).

für die *musica ecclesiastica* wichtig sind, während sie für die Volksmusik und die eigentliche Mensuralmusik keine Bedeutung haben *).

Den reichen Aufschlüssen des Groches gegenüber treten die knappen Andeutungen der anderen Theoretiker zurück. Bequem macht es sich und uns MARCHETTUS VON PADUA (in der Einleitung des *Pomerium in arte musicae mensuratae*, bei GERBERT, *Script.* III. 179), indem er sich kurzerhand von der Erklärung der Spezialanwendungen des Organum und Diskant dispensiert mit dem Hinweise, daß „darüber Meister FRANCO sich genügend verbreitet habe."

Der bereits erwähnte kompilatorische Traktat des ROBERT DE HANDLO (COUSS., *Script.* I.) bemerkt nur (S. 402) gelegentlich der Erörterung des 5. (bzw. des vorfrankonischen 6.) Modus (aus lauter Breves und Semibreves), daß demselben alle *Hoketi*, *Rondelli Balladae* (!), *Coreae* (!), *Cantifractus* (Variationen?), *Estampetae* (!) und *Fioriturae* (!) angehören. Das *Speculum musicae* des JOHANNES DE MURIS (COUSS., *Script.* II. 394), mit dessen Identitätsnachweise sich das 10. Kapitel zu beschäftigen hat, das aber jedenfalls um die Mitte des 14. Jahrhunderts geschrieben ist, fügt zu diesen neuen Namen musikalischer Formen noch die *Fugae*, gibt aber übrigens auch nur einen Auszug aus FRANCO mit Berufung auf denselben. Daß er PETRUS DE CRUCE einen Nachfolger FRANCOs nennt (S. 401), widerspricht dem Zeugnis des bedeutend älteren ANONYMUS 4 und ist wohl einfach ein Irrtum (Verwechslung mit PETRUS PICARDUS).

Der allerdings erheblich spätere, doch vielleicht auch noch ins 14. Jahrhundert gehörige AEGIDIUS DE MURINO (COUSS., *Script.* III. 124) nennt die Formen *Ballada simplex* und *duplex*, *Vironellus simplex* und *duplex* und *Rondellus*. *Vironellus* dürfte wohl die sonst unter dem Namen *Virelay***) bekannte Dichtgattung (mit Refrainstrophe) sein, wie schon die Zusammenstellung mit Ballade und Rondeau

---

*) Cantus (sc. civilis et mensuratus) per *toni* regulas non forte vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc; si per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo faciunt mentionem (S. 114) . . . Non enim per *tonum* cognoscimus cantum vulgarem, puta cantilenam, ductiam, stantipedem (S. 115).

**) Vielleicht weist das rätselhafte ‚*lovireli*' (lo vireli) bei ELIAS SALOMONIS [1274] (GERBERT, *Script.* III. 21), welches sich dem Zusammenhange nach offenbar auf eine leichtfertigere, weltliche Gesangsweise bezieht, ebenfalls auf den ‚Virelay' hin.

nahe legt. Was der Verfasser über den musikalischen Bau dieser drei Liedformen sagt, ist (leider!) in seiner knappen Kürze, mit Voraussetzung der Verständlichkeit der Terminologie, für uns höchstens zu erraten. Der Ausdruck *clausum* (Ganzschluß? Klausel?) weist aber zurück auf den ANONYMUS 4 (COUSS., *Script.* I. 57: „Primo faciamus *clausum* vel punctum in communi horum, hoc est secundum ultimam partem“ [Einklang auf der Finalis?]), ja sogar auf JOHANNES DE GARLANDIA (COUSS., *Script.* I. 117: „Item loco coloris in regione cujuslibet cantilenae notae [COUSS. cantilenam notam] pone copulam (!) vel punctum [organicum?] vel descensum vel ascensum alicujus instrumenti [vgl. dazu die Theorie der Copula oben S. 195] vel *clausum lay.*“ Offenbar handelt es sich in allen drei Stellen um einen bekannten technischen Ausdruck der Praktiker, vermutlich der weltlichen Musiker, dessen Gegensatz das ‚*apertum*‘ ist. Der Zusammenhang der Darstellung des AEGIDIUS DE MURINO läßt darauf schließen, daß ‚*apertum*‘ eine nicht definitive Schlußbildung (Halbschluß, *Distinctio*) auf einem andern als dem Finaltone bedeutet, ‚*clausum*‘ dagegen den Schluß auf der Finalis. (Vergl. auch S. 210, JOH. DE GROCHEO.) AEGIDIUS bestimmt*):

„Eine *einfache Ballade* (Tanzlied) muß folgende Form haben: im ersten Teile einen Halbschluß und Ganzschluß, im zweiten nur einen Ganzschluß. Die doppelte *(erweiterte) Ballade* erhält sowohl im ersten als im zweiten Teile einen Halbschluß und Ganzschluß. Der *einfache Virelay* hat im ersten Teile einen Halbschluß, im zweiten einen Ganzschluß; der doppelte *(erweiterte) Virelay* in beiden Teilen einen Halbschluß und Ganzschluß (‚dimidium‘ ist offenbar Terminus für den ‚Teil‘ und auch zu Anfang bei ‚primo‘ zu ergänzen). Das *Rondeau* hat im ersten Teile einen Halbschluß (wenn C Finalis ist, auf e, wenn a Finalis ist, ebenfalls auf e), im zweiten einen Ganzschluß.“

*) (S. 128): „Isto modo debet fieri *Ballada simplex:* in primo (dimidio) fac *apertum* et *clausum* et ultimo fac clausum solummodo. Item *Ballada duplex:* habet apertum et clausum ante et retro. Item *Vironellus simplex* habet ante apertum et clausum retro. Item *Vironellus duplex* habet dimidium (!) apertum et clausum ante et apertum et clausum retro. Item *Rondellus* habet apertum ante, et quando finitur in **UT** debet esse decima (!); et quando finitur in **LA** debet esse quinta (!), et retro clausum.“

Natürlich ist mit Halbschluß und Ganzschluß hier nicht ganz das gemeint, was wir darunter verstehen (wie schon die Bestimmung des Teilschlusses auf der *Dezime* für das Rondeau im C beweist); aber die Teilschlüsse auf andern Tönen als dem Finaltone, wie sie dem gregorianischen Choral von jeher eigen sind, bedeuten doch schließlich für die formale Logik dasselbe, nämlich die *Markierung der geschehenen Wegwendung von der Finalis durch Stillstand auf einem andern Tone.*

Bemerkenswert ist aber die besondere Hervorhebung von C *(Dur)* und A *(Moll)* als Finalis für das Rondeau (und wohl nicht nur für dieses), welche deutlich genug auf den *Durchbruch der modernen Tonarten in der weltlichen Musik* hinweist. Sagt doch ZARLINO (*Opere*, S. 411) ausdrücklich, daß die meisten *Balli* und *Danzi* seiner Zeit in C-dur stehen, weshalb man diese Tonart den *Modo lascivo* nenne. Wieweit diese Vorliebe der weltlichen Musik für das Durgeschlecht zurückreicht, wissen wir nicht, doch lassen einzelne Bemerkungen der Theoretiker, Eigentümlichkeiten der Musikinstrumente und einzelne erhaltene Denkmäler der weltlichen Kunst (die Tanzlieder NITHARTs und andere Minnesänger- und Troubadourmelodien, auch z. B. das ‚*Sumer is icomen in*‘) auf eine weit zurückliegende Epoche schließen.

AEGIDIUS DE MURINO gibt auch noch (S. 124—27) Anweisungen für die Komposition 3—5 stimmiger Moteti, aus denen aber leider nicht viel mehr zu ersehen ist, als daß Tenor, Motetus [= Alt], Contratenor, Triplum und Quadruplum hübsch miteinander harmonieren sollen. Von Interesse ist dagegen die Notiz *), daß man *den Text des Motetus in vier Teile teilen soll:* doch sind die übrigen Aufschlüsse viel zu vage, um irgend etwas Positives aus ihnen folgern zu können (so z. B. die Anweisungen zum ‚Kolorieren‘ der einzelnen Stimmen).

*) (COUSS., *Script.* III. 125): „*Postquam cantus est factus et ordinatus* (!), tunc accipe verba quae debent esse in moteto et *divide ea in quatuor partes*, et sic divide cantum in quatuor partes, et prima pars verborum componatur super primam partem cantus sicut melius potest, et sic procede usque in finem. Et aliquando est necesse extendere multas notas super pauca verba (vel multa verba) super pauca tempora quousque perveniatur ad complementum.“

10. KAPITEL.

DIE RESTITUTION DER GERADEN TAKTARTEN. MARCHETTUS VON PADUA. JOHANNES DE MURIS.

Mehrmals hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß bereits im 12.—13. Jahrhundert die Instrumentalmusik zu einer ganz erheblichen Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit entwickelt war, da die Theoretiker wiederholt die enger gesteckten Grenzen der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik betonen. Ein ungünstiges Schicksal hat es gefügt, daß von der über die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückreichenden Instrumentalmusik nichts auf uns gekommen ist, weshalb man vielfach geschlossen hat, die Instrumentalmusik habe sich erst im Laufe des 15., 16. und 17. Jahrhunderts ganz allmählich aus einer absoluten Abhängigkeit von der Vokalmusik losgerungen. Mancherlei Zeugnisse seit der Zeit HUCBALDs beweisen aber das Gegenteil und zwingen zu der Annahme, daß bis zur Ausschließung der Instrumente (ausgenommen die Orgel) von der Mitwirkung bei der Kirchenmusik (im 13. Jahrhundert), auch diese Betätigung eine sehr ausgedehnte und vielgestaltige gewesen ist und zu Anfang des 13. Jahrhunderts in ganz ähnlicher Weise den schlichten Satz mit Passagen und Trillern verziert hat, wie das für den Anfang des 17. Jahrhunderts MICHAEL PRAETORIUS so anschaulich berichtet.

Daß durch das ganze mittlere Mittelalter selbständige Instrumental-*Notenschriften* bestanden haben, ist kaum mehr zu bezweifeln, da erweislich (vgl. *Studien z. Gesch. d. Notenschrift*, S. 28 ff.) die im 10.—11. Jahrhundert auch in den theoretischen Traktaten auf-

tauchende lateinische Buchstabenschrift *) für die Instrumente gebraucht wurde. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts verbürgt uns der Name JOHANNES DE MURIS (bei GERBERT, *Script.* III. 214) die Existenz instrumentaler Tonschriften: *‚habent sua propria signa notarum‘*, eine Bemerkung, die sich wahrscheinlich auf die sämtlichen vorher genannten Blasinstrumente *(Organa, Tibiae, Cornua, Siringae, Flaiota)* und Saiteninstrumente *(Citharae, Psalteria, Organistrum, Monochordum* [= *Clavichord*] und ähnliche), jedenfalls aber auf die letzteren, vielleicht aber auch auf die in der Folge genannten Streichinstrumente (‚*Chordalia*, quae solum auditu discernuntur, temperantur autem per consonantias diapason, diatessaron et diapente et per diversas digitorum interpositiones artifices ipsorum formant sibi tonos et semitonos‘).

Die begeisterte Schilderung, welche der dem 14. Jahrhundert angehörende ARNULPHUS DE S. GILLENO (bei GERBERT, *Script.* III. 316—18) von der weltlichen Musik seiner Zeit entwirft **), ist

---

*) Den in meinen „*Studien z. G. d. Notenschr.*“ für A B C D E F G A (im Sinne einer Durskala) aufgestellten Namen „*fränkische*“ Buchstabentonschrift habe ich zwar wieder aufgeben zu müssen geglaubt, weil ich bei W. CHRIST (Beiträge zur kirchlichen Litteratur der Byzantiner 1870) den Hinweis fand, daß die dem ersten Kirchentone (auf D) unentbehrliche Untersekunde (vgl. auch S. 32 unserer Darstellung) vom System der Kirchentöne aus eine natürliche Erklärung des Beginnens der Orgel und Rotta in der Tiefe mit C zu ergeben scheint. Die neuesten Funde (vgl. S. 22) dürften aber doch genügenden Anlaß geben, einen selbständigen *nordeuropäischen* Ursprung dieser Notierungsweise anzunehmen.

**) (GERBERT, *Script.* III. 316): „Secunda vero differentia patet in illis *laicalibus*, qui licet sint totius artis musicalis expertes, zelo tamen ducti dulcedinis delicatas aures suas ad quaevis musicalia praebent attentius adamantes et associantes musicos ut . . . et apis ob dulcorem mellis argumentat, in studium propositos studiosius prosequentes flores et spicarum musicalium messis manipulos colligentes quos possunt ut in plerisque cum cantoribus gratius garriendo concordent et frequentius usitando in multis musicalibus quodammodo habilitentur et reddantur experti ut quod artis in eis deficit usus suppleat et industria naturalis. Ex istis nonnullos videmus clericos *qui in organicis instrumentis difficillimos musicales modulos, quos exprimere vix praesumeret vox humana, adinveniunt atque tradunt per miraculosum quoddam innatae in eis inventicae musicae prodigium:* reliquos autem, qui

gewiß dazu angetan, uns bedauern zu lassen, daß von jener weltlichen Kunst nichts weiter auf uns gekommen ist, als die in neuerer Zeit immer mehr die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Troubadour-, Trouvère- und Minnesängermelodien, deren Schönheit wahrhaft überraschend hervortritt, wenn man den Rhythmus lediglich vom Metrum abhängig macht *). ARNULPH erwähnt u. a., daß „unter den Pflegern der weltlichen Musik sich auch einige Kleriker befinden, welche auf der Orgel *(in organicis instrumentis)* die schwierigsten musikalischen Passagen erfinden, welche herauszubringen die menschliche Singstimme schwerlich unternehmen würde, und wunderbare Beweise von angeborener Erfindungskraft ablegen." Auch schon HIERONYMUS DE MORAVIA (c. 1260) weist in seiner für die Geschichte der Streichinstrumente so unschätzbaren Beschreibung der *Rubeba* und *Viella* (COUSS., *Script.* I. 152 ff.) mit genauer Angabe der Stimmungsweise, ja Entwicklung der Applikatur — der ersten wirklichen ‚Violinschule' — darauf hin, daß „besondere Stimmungsweisen der Viella notwendig werden für die Ausführung der weltlichen *(laici)* und anderer höchst unregelmäßigen Melodien, welche oft durch die ganze ‚Hand' (die GUIDONIsche Solmisationsskala) laufen wollen." Aber schon JOHANNES DE GARLANDIA (c. 1225) weist einerseits auf die größere Beweglichkeit und reichere Chromatik der weltlichen Melodien hin (COUSS., *Script.* I. 115) und betont anderseits, daß *Instrumente* für die Ausführung hochliegender Quadrupla zur Anwendung

---

quae sic gesta sunt et tradita, paulo minus habiliter recordantur et interdum inventoris laudem concinit gratialis industria recordantis." Noch begeisterter ist der Hymnus auf die Sänger, besonders aber die Sängerinnen (!) (S. 317—18), der für einen dem geistlichen Stande angehörigen Magister beinahe allzu warm erscheint!

*) Vgl. PAUL RUNGE, „*Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*" (1896), durch welche höchst verdienstliche Publikation der Schatz allgemein zugänglicher Minnesänger-Melodien ganz bedeutend angewachsen ist (bisher lagen nur die Melodien des Jenaer Minnesänger-Codex und eine Anzahl Melodien von Liedern NITHARTs im 4. Bande von F. H. v. d. HAGENs „Minnesänger", 1838—56 vor). Vgl. dazu meine kritische Studie „Die Melodik der Minnesänger" im Jahrg. 1897 des Mus. Wochenblattes, sowie meine Chorbearbeitungen von Melodien NITHARTs.

kommen (S. 116), ja er spricht sogar speziell von *eingelegten instrumentalen Passagen* an Stelle des Color der Singstimme (das.; über die Chromatik der Instrumente vgl. auch die ‚*Introductio*' nach GARLANDIA, COUSS., *Script.* I. 166, sowie ANONYMUS 4, das. 338).

Bedenken wir dazu noch, daß uns seit dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts *Instrumenten-Tabulaturen* mit mancherlei Systemen der Tonbestimmung aber *übereinstimmender Notierungsweise des rhythmischen Elements* gleichzeitig in den voneinander entferntesten Kulturländern Europas entgegentreten, so ist wohl die Schlußfolgerung naheliegend genug, *daß diese Manier, die Tondauerwerte zu bezeichnen, um Jahrhunderte älter sein wird.*

Es ist darum schwerlich zufällig, daß von den mancherlei Versuchen, welche seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gemacht wurden, den drei ursprünglich von der Musica plana übernommenen Notenwerten der Musica mensurabilis *kleinere* zu gesellen, nur diejenigen Anklang fanden, welche eine *frappante Verwandtschaft mit den rhythmischen Wertzeichen der Instrumenten-Tabulaturen* zeigen. Diese Tabulaturwertzeichen sind:

● (♦) für die lange Note (Ganze)
| für deren Hälfte
┌ „ „ Viertel
╒ „ „ Achtel
╒═ „ „ Sechzehntel.

Dieselben entsprechen durchaus den *Strichen und Fahnen nach oben*, welche den kleineren Notenwerten von der Semibrevis ab seit Anfang des 14. Jahrhunderts gegeben wurden:

♦ Semibrevis
↓ Minima
♪ Semiminima.

Eine Eigentümlichkeit aller Instrumentalnotierungen um 1500, also zurzeit der auf die Spitze getriebenen Verkünstelung der Mensuralbestimmungen ist aber, *daß stets und überall jede Note nur die Hälfte der nächstgrößeren Gattung gilt*, d. h. daß sie von Perfektion, Alteration u. dgl., auch von Ligaturen und dem ganzen Apparat der Mensuralmusik nichts wissen. Deshalb erscheint es

als ganz selbstverständlich, daß die Instrumentalmusik auch im 12.—13. Jahrhundert die einseitige Beschränkung der Vokalmusik auf den Tripeltakt nicht mitgemacht hat, was sich schon durch die *unzweifelhaft uralte Unterscheidung gegangener Tänze (Reigen, im geraden Takt) und gehüpfter Tänze (Springtänze, im ungeraden Takt)* verbot. Und wenn auch der strikte Beweis nicht erbracht werden kann, so spricht doch ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit dafür, daß die *Wiedereinführung der geraden Taktarten in die (kirchliche) Kunstmusik* (um 1300) darum ohne Aufsehen, ohne Ruhm ihres Urhebers vor sich ging, weil sie gar keine wirkliche Neuerung, sondern nur eine auf die Dauer ganz unvermeidliche *Restauration* war. Es bedurfte dafür wahrscheinlich nichts weiter als einer kleinen *Assimilation der kirchlichen Vokalmusik an die Instrumentalmusik, überhaupt an die weltliche Musik der Zeit.* Ohne Zweifel konnte sich die kirchliche Vokalmusik schließlich gar nicht des Eindringens der in der Instrumentalmusik und der unverkünstelten Melodik des Volksgesanges und der aus demselben hervorgegangenen künstlicheren aber der mensuralen Künste nicht bedürfenden Melodik der ritterlichen Sänger entwickelten wirkungskräftigen Elemente der geradtaktigen Bildungen erwehren.

Da die Tabulaturen, soweit wir sie zurückverfolgen können, den *Taktstrich*, d. h. eine auffällige Abgrenzung von je drei oder je zwei zusammengeordneten Schlagzeiten durch einen Vertikalstrich, verwenden, so ist es allerdings *fraglich, ob die älteren Tabulaturen jemals eine Taktvorzeichnung gehabt haben* — jedenfalls war ihnen eine solche nicht unbedingt nötig *). Wohl aber wird natürlich die praktische Unterweisung im Spiel der Instrumente und die Einführung in das Verständnis der Tabulaturen die gerade und ungerade Taktart unterschieden haben, was aber mit einem

*) Der Umstand, daß die Tabulaturen (auch die deutsche Orgeltabulatur) keine verschiedene Mensur kennen, machte natürlich die Übertragung von Stücken in einer perfekten Taktart (mit Perfektionen, Imperfektionen, Alterationen usw.) aus der Mensuralnotenschrift in die Tabulatur zu einer heikeln und gefährlichen Aufgabe, weshalb z. B. VIRDUNG in seiner ‚Musica getutscht' (1511) den Anfängern anempfiehlt, „keinen Gesang zu tabulieren dann den, welcher de tempore imperfecto ist". Diese weise Warnung der Lehrmeister an die Schüler, sich nicht an Aufgaben zu wagen, denen sie

einfachen Hinweise auf die *Drei-* oder *Zweizahl* (Tripeltakt, Dupeltakt) vollkommen zu erledigen war.

Da Marchettus von Padua, der älteste Schriftsteller, welcher über das *Tempus imperfectum*, d. h. den wieder zu Gnaden angenommenen zweiteiligen Takt berichtet (*Pomerium in arte musicae mensuratae* [1309], bei Gerbert, *Script.* III. 193) bereits verschiedene Manieren der praktischen Bezeichnung kennt, nämlich:

I = Tempus perfectum, II = Tempus imperfectum
und: 3 = Tripeltakt, 2 = Dupeltakt,

sowie einige andere nach Gutdünken von anderen gebrauchte, die er nicht beschreibt (!), unter denen sich gewiß auch bereits die später allgemein akzeptierten

O = Tempus perfectum
C = „ imperfectum

befunden haben werden, so scheint es, daß wirklich ungefähr gleichzeitig an verschiedenen Orten und bei verschiedenen Autoren die Unterscheidung der perfekten und imperfekten Mensur durch Vorzeichnung aufgekommen ist. Es wäre sinnlos, sich der Überzeugung zu verschließen, daß damit *die weltliche Kunst ein Stück ihrer Praxis an die kirchliche weitergegeben hat.* Die Entstehungsgeschichte der Taktzeichen, welcher ich in meinen *Studien zur Geschichte der Notenschrift* ein ganzes Kapitel gewidmet habe (S. 254 ff.), hier nochmals zu wiederholen, liegt kein Grund vor, da ich nicht viel Neues beibringen könnte*); nur sei angemerkt, daß der Anonymus III Coussemakers (*Script.* III) nicht älter, sondern jünger als Marchettus und sogar als Philipp von Vitry ist, da er den letzteren zitiert (S. 371).

Dagegen weise ich noch wiederholt auf den befruchtenden Einfluß der Instrumentalmusik und überhaupt der weltlichen Musik auf die von den Theoretikern fast ausschließlich in Betracht gezogene kirchliche hin. Wie die ganze Mehrstimmigkeit überhaupt

---

nicht gewachsen sind, ist in H. Löwenfelds Dissertation „*Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch*" (Berlin 1897) mißverstanden und als Ignorierung oder Zurücksetzung der ungeraden Taktarten durch die Orgelmeister gedeutet worden.

*) Vgl. auch Joh. Wolf, *Gesch. d. Mensuralnotation von* 1250—1460 1905) und *Handb. d. Notationskunde* I. (1913).

offenbar auf dem Boden des Volksgesangs entstand, und wie die weltliche Kunstübung wiederholt korrigierend auf die sich in Spekulationen verirrende kirchliche Kunst einwirkte (HUCBALDs Parallelorganum; Oktaven — Quinten [Gegenbewegungs-] Déchant), habe ich ausführlich nachgewiesen; nun sehen wir, daß auch das schnelle Anwachsen der *Musica ficta* und auch der *Ausbau der Notenschrift* durch Aufnahme *kleinerer Notenwerte*, für deren Gruppierung die theologisch-mystische Trinität niemals in Bewegung gesetzt worden ist (!), sowie endlich die Wiederzulassung der geraden Taktarten neben den ungeraden auf den Einfluß der weltlichen Musik zurückgeführt werden muß. Der *Prozeß der Assimilation der Mensuralnotierung an die Instrumentalnotierung* ist aber damit noch lange nicht abgeschlossen, sondern schreitet unaufhörlich bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts fort, indem mehr und mehr die großen Notenwerte, der eigentliche Grundstock der Mensuralnotierung, zugunsten der kleineren (von der ◆ abwärts) abgestoßen werden, der Taktstrich Aufnahme findet (um 1600) und schließlich auch die gemeinsamen Querbalken der zu einem größeren zusammengehörigen kleinen Werte Eingang finden (allgemeiner erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts).

Im Grunde war es die Verlegenheit der Mensuraltheoretiker gegenüber der allmählichen *Spaltung der Brevis in immer mehr ‚Semibreven‘ ohne Veränderung der Gestalt der letzteren*, was schließlich zur Annahme sowohl der kleineren Wertzeichen als auch zur Einführung von zweierlei Mensur zwang. Schon das *Signum divisionis* zur Gruppenteilung der Semibreves bei PETRUS DE CRUCE und ODINGTON ist ein starker Schritt vorwärts in dieser Richtung. ODINGTON (COUSS., *Script.* I. 245) berichtet auch über eine abwärts geschwänzte Semibrevis ⧫ für die alterierte Semibrevis (= $^2/_3$ Brevis), worauf MARCHETTUS (GERBERT, *Script.* III. 151) zurückkommt; andere Versuche sind die schräge Schwänzung (⟋◆ oder ◆⟋) der eine Gruppe beginnenden Semibreven kürzerer Geltung (schon bei PSEUDO-ARISTOTELES, COUSS., *Script.* I. 271 usw.). Es scheint fast, als sei die Aufstellung der der *Gestalt* nach von der Semibrevis verschiedenen *Minima* das Verdienst des MARCHETTUS VON PADUA (den Namen stellte, wie wir sahen, zuerst WALTER

ODINGTON auf, aber unter ausdrücklicher Verwahrung gegen eine Änderung der Notierungsweise). MARCHETTUS findet die Teilung der Brevis in bis 12 (!) Semibreven vor (GERBERT, *Script.* III. 155) *):

„Wenn man die Brevis (das Tempus) in dritter Ordnung in 12 Teile teilt, so ist es durchaus nötig, diese Zwölftel des Tempus auch durch besondere Notenzeichen kenntlich zu machen."

Er schlägt deshalb die Aufwärtsschwänzung der Semibrevis für den Wert vor, welcher dem zwölften Teile der Brevis entspricht. MARCHETTUS nimmt nämlich außer der *Teilung der perfekten Brevis (Tempus perfectum) in drei Semibreves* noch weiter die *Unterzweiteilung* oder *Unterdreiteilung dieser Drittelbreves in sechs oder neun* ebenfalls noch (wie bei FRANCO) *Semibreves* genannte und ebenso gezeichnete Teile an; für eine abermalige Unterzweiteilung der Sechstelbreves aber schlägt er die neue Notenform ↓ vor:

I. Tempus perfectum novenariae divisionis.



II. Tempus perfectum duodenariae divisionis.



und bestimmt nun z. B. für 10 Semibreven, daß sie als 4 + 4 duodenariae + 2 senariae gelesen, aber auch so *gezeichnet* werden, d. h. als:

ebenso 11 = 10 duodenariae + 1 senaria usw. Hierzu kommen weiter die beiden Formen der *Zweiteilung der Brevis* im *Tempus imperfectum*, welches ja MARCHETTUS auch aufstellt:

III. Tempus imperfectum senariae divisionis.



---

*) „Sciendum est quod *si tempus dividitur in partes duodecim tertia divisione, oportet necessario, ut per scriptum possimus et debeamus praedictas duodecim partes temporis per duodecim notas rationabiliter figurare.*"

und: IV. **Tempus imperfectum duodenariae divisionis.**



Da MARCHETTUS im *Tempus imperfectum* durchaus als höhere Einheit einen Wert setzt, der nur $^2/_3$ eines Tempus entspricht, also wirklich ein *unvollständiges* Tempus ist, so haben wir, wenn wir von der *Minimae* (die eigentlich *Semiminimae* sind) ganz absehen, hier tatsächlich die *vier Prolationes* vor uns, welche für eine Erfindung PHILIPP^s VON VITRY gelten:

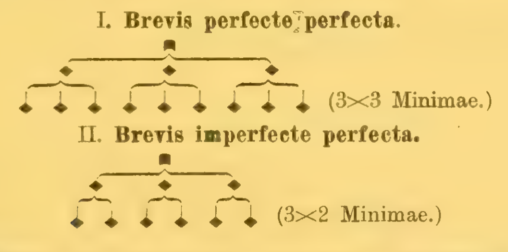
1) Teilung der Brevis in 3 × 3
2) „ „ „ „ 3 × 2
3) „ „ „ „ 2 × 3
4) „ „ „ „ 2 × 2

Man kann nur bedauern, daß MARCHETTUS nicht selbst die Tragweite dieser klar durchdachten Teilungsweisen erkannte und sich vielmehr auf die Bestimmung der Notenform ↓ für die Zwölftel des Tempus steifte. So entging ihm der Ruhm beider Aufstellungen; denn mit Recht wurde derjenige als der Vollender der Neuordnung angesehen, welcher schon die durch *erst*malige Teilung der Semibrevis entstehenden Werte mit neuen Zeichen bedachte: das wäre nach der Tradition PHILIPP VON VITRY *(Philippus de Vitriaco)* gewesen.

Erfunden hat nun aber freilich VITRY die *Minima* nicht; denn zur Zeit der Abfassung des *Pomerium* des MARCHETTUS (1309) war derselbe noch ein Knabe. Vielleicht ist aber an der Legende von der „Erfindung" der Minima durch VITRY *) die Darstellung des ROBERT DE HANDLO schuld (bei COUSS., *Script.* I. 397), welcher

*) SIMON TUNSTEDE (COUSS., *Script.* IV. 257) erzählt: „De *minima* autem Magister FRANCO mentionem in sua *Arte* non facit sed tantum de longis et brevibus et semibrevibus. Minima autem *in Navarina* inventa erat et a PHILIPPO DE VITRIACO qui fuit flos totius mundi musicorum approbata et usitata. Qui autem dicunt praedictum PHILIPPUM *crochetam* vel *semiminimam* aut *dragmam* fecisse aut eis consensisse, errant, ut in motetis suis intuenti manifeste apparet."

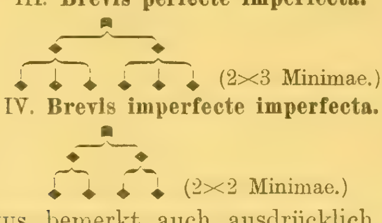
konstatiert *), daß die Sänger von Navernia (?) Semibreves verschiedenen Wertes (*minoratae* und *minimae*) miteinander verbinden, eine Stelle, die freilich weit entfernt ist von der endgültigen Klärung des Gebrauchs der kleinen Werte. Für BURNEY wurde PHILIPP VON VITRY durch oberflächliche Lesung des Berichts bei TUNSTEDE und Deutung des *Navarina* oder *Navernia* als *Arvernia* zu einem ‚Auvergnaten'. Glauben wir TUNSTEDE, daß VITRY die Minima nur *gebilligt*, nicht aber sie erfunden habe, so tritt der ANONYMUS 6 (COUSSEMAKER, *Script.* I. 369 ff.) in den Vordergrund, welchen COUSSEMAKER um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts setzen möchte (derselbe findet sich in demselben Londoner Codex wie der ANONYMUS 4). Die Art, wie dieser ANONYMUS gleich zu Anfang mit der Minima als dem nicht weiter teilbaren kleinsten Werte herauskommt **), sieht wohl so aus, als handle es sich um die Neuaufstellung einer in sich fertigen Lehre. Daß der Traktat nicht *nach* VITRY zu setzen ist, geht daraus hervor, daß er noch kleinere Werte als die Minima entschieden ablehnt *(‚quia minus minimo non est dandum in rerum natura')*. Die sonst VITRY zugeschriebenen *vier Prolationen* sind bei dem ANONYMUS 6 noch klarer hingestellt als bei MARCHETTUS, so daß VITRYs Verdienst in dieser Richtung immer zweifelhafter wird. Der ANONYMUS 6 unterscheidet tatsächlich vier auch in den Notenwerten klargestellte Teilungsarten der Brevis:



*) „ADMETUS DE AURELIANA: Cantores de *Navernia* (sic) *minoratas* et *minimas* per se sic conjungunt ad invicem" (?).

**) „Cum in isto tractatu de figuris sive de notis quae sunt et de earum proprietatibus sit intentio, primo est tractandum de prima nota procedendo ad ultimam . . . Unde cum quanto vox sit minor, tanto prior est in voce, sequitur quod minima vox prima est . . . et cum *figura illius* etiam apud musicos in scripto vocatur minima" etc.

III. Brevis perfecte imperfecta.



Der Anonymus bemerkt auch ausdrücklich, daß *die Geltung der größeren Notenwerte* (Longa, Maxima) *von den Teilungen der Brevis abhängt* *).

Bezüglich der Form der kleineren Pausen hat der Anonymus 6 eigenartige Ideen (auch ein Zeichen, daß er *vor* Vitry gehört); anstatt umständlicher Erklärung setze ich die den vier obigen Teilungsarten der Brevis entsprechenden Pausen her:

I. II. III. IV.
Minimae:
Semibreves:
Breves:

Dieses zwar streng logische, aber zu raffinierte System hat keinen Anklang gefunden, indem die Folgezeit die höheren Einheiten (Breves gegenüber zwei oder drei Semibreven, Semibreves gegenüber zwei oder drei Minimae) stets durch dieselben Zeichen ausdrückte und deren Dauerwert von der Mensur*vorzeichnung* abhängig machte:

I = *Brevis perfecta* und *imperfecta*, je nach Vorzeichnung,

I = *Semibrevis perfecta* und *imperfecta*, je nach Vorzeichnung, imperfekte Pausenwerte aber bei Vorzeichnung der Perfektion der betreffenden Notengattung stets nur durch Nebeneinanderstellung zweier Pausen der nächstkleinern Gattung anzeigte:

---

*) (Couss., *Script.* I. 375): „Ex isto igitur patet, *quod istae quatuor mensurae sufficiunt* (!) et quod primo in *brevi* inveniuntur et ex consequenti in aliis superioribus ad brevem."

Die Brevis imperfecta imperfecte, d. h. die Zweiteilung in 2 Ordnungen, lehrt Amerus (Bamberg MS. litt. 115, Ed. IV. 6, datiert 1271, herausgegeben von J. Kromolicki [Berliner Dissert. 1909], S. 9) sowie der von Hans Müller 1886 herausgegebene *Dietricus* (Karlsruhe, Anonymus). Amerus ist Engländer.

= $^2/_3$ Brevis im *Tempus perfectum*,

= $^2/_3$ Semibrevis in der *Prolatio major*,

die Formen und aber gänzlich fallen ließ.

Ich will nicht unterlassen anzumerken, daß dieser Traktat nach HAWKINS (*History* II. 200) in dem ‚Cotton MS.' [Tiberius IX] die Unterschrift ‚*Haec Odyngtonus*' (!) hatte. COUSSEMAKER, der ODINGTON für identisch mit dem Erzbischof von Canterbury, WALTER OF EYNESHAM (1229) hielt, geht über diese Anmerkung HAWKINS' leicht hinweg (*Script.* I. XV); heute, wo wir wissen, daß ODINGTON noch 1316 Professor in Oxford war, erscheint dessen Verfasserschaft gar nicht mehr unwahrscheinlich. Doch müßte dieser Traktat ‚*De figuris sive notis*' als nach dem Hauptwerke ‚*De speculatione musicae*' geschrieben angesehen werden, da in letzterem ODINGTON noch jedwede Neuerung bezüglich der Notenwertzeichen ausdrücklich ablehnt (vgl. oben S. 176). Der ganze Inhalt des kleinen Traktats kann recht gut als eine Art Supplement des älteren Werkes gelten, nimmt aber freilich auf dieses nirgend Bezug.

Diesem Traktate gleichalterig ist offenbar der ANONYMUS II COUSSEMAKERS (*Script.* III. 364 ff.), den COUSSEMAKER seltsamerweise um 1400(!) setzen möchte, wofür *interne Gründe gänzlich fehlen.* Derselbe kennt die Unterscheidung perfekter und imperfekter Mensur der Longa, Brevis und Semibrevis, aber ohne Taktzeichen für dieselben zu nennen, kennt noch nicht einmal die herabhängende Pause für die Semibrevis, sondern unterscheidet noch wie Pseudo-ARISTOTELES die Pause von $^2/_3$ und $^1/_3$ Spatium (!), steckt überhaupt noch in allerlei Nöten bezüglich der Ordnung der kleinsten Werte, stellt aber die Möglichkeit der Diminution (nicht Imperfizierung) einer *imperfekten* Note durch eine mindestens zwei Grade kleinere auf, z. B. ■◆ oder ■◆ (= ◇·· ♩) usw.

In die Zeit des MARCHETTUS, wenigstens nicht viel später, gehört auch JOHANNES VERULUS DE ANAGNIA, dessen *Liber de musica* (COUSS., *Script.* III. 129—177) trotz einer stattlichen Ausdehnung von nichts anderem handelt als von den *Teilungen des Tempus perfectum* und *imperfectum* in kleinste Teile *(athomi)*, deren das ‚*Tempus perfectum majoris divisionis duodenariae majoris prolationis*' nicht weniger als 72 (!) enthält. Wie erstaunlich entwickelt das

Kombinationswesen der kleinsten Werte etwa um 1325 gewesen ist, beweist folgende kleine Auslese (S. 161):

(Tempus perfectum und prolatio major = $^9/_8$ Takt)

(mit Synkopenpunkt)

" "

usw.

Auf JOH. VER. DE ANAGNIA beruft sich THEODORICUS DE CAMPO (COUSS., *Script.* III. 177 ff.) in seinem kleinen Traktate *De musica mensurabili*, der auch bereits PHILIPP VON VITRY kennt, also um 1350 zu setzen sein mag, wie wir sehen werden. Die Semiminima wird von JOH. VER. DE ANAGNIA noch als zumeist entbehrlich abgelehnt; bei THEODORICUS DE CAMPO ist sie zwar noch neu, aber akzeptiert. Taktzeichen teilt JOH. VER. DE ANAGNIA überhaupt nicht mit; THEODORICUS kennt nur

O, C,

Etwa in dieselbe Zeit wird vermutlich der aus einem Codex des 15. Jahrhunderts in der Bibl. Vallicellana von J. ADR. DE LAFAGE (1853) im Anhange zu dem Compendium des NICOLAUS DE CAPUA herausgegebene ANONYMUS III gehören, welcher die *Semiminima* noch nicht erwähnt, aber *Prolatio major* und *minor* klar auseinandersetzt, auch die *Imperfizierung durch die ‚remotae‘* () kennt. Die Taktzeichen sind und für den *Modus*, O C für das *Tempus* ∵ oder : (im Kreise) für die *Prolatio*.

PHILIPP VON VITRY, dessen Lebenszeit zwischen c. 1290 und 1361 fällt (vgl. COUSS., *Script.* II. XI nach TARBÉ, *Les oeuvres de Philippe de Vitry*, 1850), war in höherem Lebensalter Bischof von Meaux und wurde als Komponist seiner Zeit hochgefeiert. Es

kann uns deshalb nicht wundern, wenn auch auf ihn wie auf GUIDO, FRANCO u. a. schließlich Ehren gehäuft wurden, auf welche er keinen vollen Anspruch hat. Die oft (z. B. bei F. WOLF, „*Über die Lais, Sequenzen und Leiche*“ 1841, S. 141) zitierte Stelle aus einer handschriftlichen Poetik des 14.—15. Jahrhunderts: ‚Après vint *Philippe de Vitry*, qui trouva la manière des motés et des balades et des lais et des simples rondeaus et en la musique trouva *les quatre prolations* et les *notes rouges* et la nouveleté des *proportions*‘, ist ja in ihrem ersten Teile so übertrieben, daß man auch dem zweiten nicht allzuviel Gewicht beilegen darf. Motets, Lais und Rondeaus gab es lange vor VITRY und wie es mit den Prolationen steht, haben wir soeben gesehen. Tatsache ist freilich, daß seit VITRY eine neue Epoche der Kompositionspraxis, eine ‚*Ars nova*‘ datiert, wozu aber vielleicht der Titel eines der unter VITRYs Namen auf uns gekommenen Traktate die direkte Veranlassung gegeben hat (ähnlich wie 1602 CACCINIs *Nuove musiche* durch ihren Titel den Anbruch einer neuen Epoche markieren).

Die ‚*Ars nova*‘ PHILIPPI DE VITRIACO (COUSS., *Script*. III. 13 ff.) tritt allerdings keck und bestimmt auf und bringt manches Neue und Interessante, so am Schluß einer nicht langen Einleitung (Monochordteilung und Solmisationstabelle) die Bemerkung, daß die ‚*Musica falsa*‘ (d. h. die chromatischen Töne außer dem altherkömmlichen b neben h) *durchaus nötig sei*, da kein Motetus oder Rondellus ohne dieselbe gesungen werden könne *). Sodann springt der Traktat sofort über zur Erläuterung des *Tempus imperfectum* und führt nicht nur die *Minima*, sondern auch die *Semiminima* vor:

---

*) (S. 18): „Igitur scire debes secundum dictum, quod duo sunt signa falsae musicae scilicet ♭ rotundum et ista alia figura ♮ (♯); et talem proprietatem habent videlicet quod ♭ rotundum habet facere de semitonio tonum . . . in descendendo et de tono (COUSS. semitonio) in ascendendo habet facere semitonium (COUSS. tonum). Et e converso fit de alia figura ista ♮ scilicet quod de semitonio ascendente habet facere tonum et de tono descendente semitonium (Text lückenhaft).

Tamen in illis locis ubi ista signa requiruntur est ut superius dictum est, *non falsa sed vera et necessaria* quia nullus motetus sive rondellus sine ipsa cantari non possunt.“

◆ *Minima,*
Semiminima.

Diese Namen stehen aber noch nicht fest; der Verfasser erwähnt daneben die Namen Semibrevis major und Semibr. semimajor und Semibr. minima für die verschiedenen Semibreven älterer Art und schwankt, ob es nicht besser wäre, um den Namen Minima („die Kleinste") für den kleinsten Notenwert zu reservieren, die Minima lieber Semiminor und die Semiminima vielmehr einfach Minima zu nennen. Die Minima der ‚*Ars nova*' ist der Imperfizierung und Alterierung fähig (was der Anonymus 6, der freilich noch keine Semiminima annimmt, in Abrede stellt). Die ‚*Ars nova*' begnügt sich nicht mehr wie Marchettus, die Mensur der Brevis zu bestimmen (mit ○ oder III zu Anfang für das Tempus perfectum bzw. ☾ oder II für das Tempus imperfectum), sondern will auch noch die perfekte oder imperfekte Mensur der Longa anzeigen (mittels dreier oder zweier kleinen Striche im Kreise, statt welches letzteren auch manche für das Tempus das Quadrat anwenden). *Dagegen hat aber der Traktat keine Zeichen für die perfekte oder imperfekte Geltung der Semibrevis.* Solche bestimmt zwar die ‚*Ars perfecta magistri Philippoti de Vitriaco*' (Couss., *Script.* III. 29), nämlich für die Prolatio major drei und für die Prolatio minor zwei Punkte im Kreise oder Halbkreise; aber dieser Traktat (zu welchem die vorausgeschickten *Kontrapunktregeln nicht* gehören) ist ganz bestimmt nicht von Vitry selbst, was nicht aus dem möglicherweise verschriebenen oder eine Koseform für Philippus vorstellenden ‚Philippotus' (wie Jachet für Jacques), sondern daraus hervorgeht, daß im Traktat (S. 29) Philippus als derjenige bezeichnet wird *), der die Neuerungen zum größten Teile feinsinnig erfunden habe.

Daß die ‚*Ars nova*' schon früh Vitry zugeschrieben wurde, geht aus den Anonymus VII Coussemaker's (*Script.* III. 404 ff.) hervor, welcher ausdrücklich schreibt: ‚Item Dominus et Magister Philippus de Vitriaco ad confirmandum et declarandum artem

---

*) „Cum antiquitatem . . . Franconem notum est omnibus tradisse, novitatemque Philippum in majori parte subtiliter invenisse."

praedictam in ‚*Arte nova*' ordinavit, quod est modus et tempus et quae sunt prolationes.' Die vier Prolationes des ANONYMUS VII entsprechen völlig den Aufstellungen der ‚Ars nova', so daß die Identität des Traktats außer Zweifel steht. Da der ANONYMUS VII anscheinend nicht einmal die Semiminima kennt, muß er als ungefähr gleichalterig gelten. (Unter dem S. 405 erwähnten PHILIPPUS *Parisiensis* ist wohl ebenfalls VITRY zu verstehen.)

Wie gesagt, bestimmt die *Ars nova* noch nicht die Bezeichnung der später vorzugsweise ‚*Prolatio*' genannten *Mensur der Semibrevis*, sondern glaubt mit den Mensurbestimmungen des *Modus* (Longa) und des *Tempus* (Brevis) auskommen zu können. (Das gleiche ist der Fall bei dem wohl in dieselbe Zeit gehörigen ANONYMUS V bei COUSSEMAKER, *Script.* III. 379). Die *Ars nova* stellt nur ein *Tempus perfectum ninimum*, *medium* und *majus* und desgleichen ein *Tempus imperfectum minimum* und *majus* auf, also *fünf Prolationen*, von denen aber das *Tempus perfectum minimum* nicht andere Verhältnisse der Notenwerte untereinander aufweist, sondern sich nur durch das *Tempo* unterscheidet, da es die Semibreven gar nicht unterteilt, sondern sie so schnell nimmt, daß sie den Minimae der übrigen Prolationen entsprechen, also eigentlich der *Allabreve-Takt*, die ‚Diminutio temporis' ist, für welche die *Ars nova* noch kein Zeichen hat. Daher die Berufung auf die Alten mit Nennung des Namens FRANCO. Die Feststellung der Begriffe Prolatio major und minor im spätern Sinne erfolgt also erst in der ‚*Ars perfecta* PHILIPPOTI [*de Vitriaco*] *).

Auch die *roten Noten* scheint die *Ars nova* nicht erstmalig aufzustellen. Die summarische Abhandlung der verschiedenen Anlässe der Anwendung des Color (S. 21) sieht durchaus nicht so aus, als handele es sich um Einführung einer Neuerung, da nicht einmal Beispiele beigefügt, sondern nur bekannte Kompositionen genannt werden. Rote Noten werden nach der *Ars nova* angewandt

---

*) (COUSS., *Script.* III. 31): „Ita *dico, quod semibrevibus idem est invenire* (!) *per distinctionem majoris prolationis et minoris.* Major prolatio est longa vel lata mensura, dans unicuique semibrevi tres minimas vel valorem; minor prolatio est brevis et modica mensura, sub qua duae minimae pro semibrevi tantummodo possunt proferri."

1. zur Anzeigung veränderter Mensur,
2. zur Markierung von Synkopen,
3. als Zeichen der Oktavversetzung,
4. zur Unterscheidung des Cantus planus und der Mensuralnotierung.

Die Erläuterungen der Einzelfälle sind keineswegs erschöpfend und nicht vor Mißdeutung sicher.

Aus*) den ersten Jahrzehnten der Ars nova in Frankreich stammt auch ein Traktat, der es versucht, sich auf eigene Art mit den schwebenden Mensurproblemen seiner Zeit auseinanderzusetzen, des *Compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre* PETRO *dicto Palma ociosa*, das durch JOH. WOLFS Publikation (Sammelb. d. I. M. G. XV, S. 504 ff.) allgemein zugänglich geworden ist. PETRUS war Zisteriensermönch im Kloster Cherchamps in der Diözese Amiens und beendete laut Datierung der Handschrift sein Werk im Jahre 1336. In drei Kapiteln, die allerdings etwas durcheinandergeraten sind, behandelt er *Diskantlehre*, *falsa musica* und die *flores discantus mensurabilis* und betont jedesmal ausdrücklich, daß die Lehre in dieser Form von ihm stamme. Besonders stolz ist er auf seine *12 Modi***), durch die er alle möglichen Kombinationen von perfekten und imperfekten Longen, Breven und Semibreven tabelliert. Modus 5—6 und 11—12 geben außerdem noch einmal die möglichen Unterteilungen der Brevis ohne Rücksicht auf die Longen. PETRUS kommt damit mehr zu einer theoretisch lücken-

---

*) Siehe S. XIII.

**) Dicunt enim flores musicae mensurabilis, quando plures voces seu notulae, quod idem est, diversimode figuratae secundum uniuscuiusque qualitatem ad unam vocem seu notulam simplicem tantum quantitatem illarum vocum continentem iusta proportione reducuntur. . . . Ego circa capacitatem ingenioli mei XII modos seu maneries de discantu mensurabili floribus adornato compilavi. Qui quidem modi seu maneries, prout cuilibet competit, ordinantur sub modo perfecto et imperfecto et sub tempore perfecto et imperfecto et sub prolatione maiori et minori . . . Ne illud bonum a Deo mihi collatum in me mortificetur et extinguatur, immo proximis meis in Christo fratribus per me ipsum caritate distribuatur et benigne quidem summis desiderio affectibus, idcirco istos 12 modos ut clarius elucescant cunctis iuvenibus subtiliter discantare volentibus, sensui declarandos.

losen als zu einer praktisch verwertbaren Einteilung, wie die Notierung seiner Beispiele zeigt. Da er *weder die Taktzeichen* Vitrys noch die Notenformen der Italiener verwendet, würde man durchweg über die perfekte oder imperfekte Geltung der Longen und vielfach auch der Breven im Unklaren sein, stünde nicht bei jedem Stück zu Anfang der Modus mit Worten angezeigt. Auch der *color* kommt bei ihm nicht vor, das einzige Mensurzeichen ist das *punctum divisionis*. Den Gebrauch der *Imperfizierung durch die remotae* (▪ ↓) erwähnt er. Als kleinste Notengattung führt er die *Minima* auf, wenn er auch entschieden mit kürzeren Werten bekannt ist, wie aus S. 533 hervorgeht: „Qui quidem 12 modi possunt sufficere ad omnem vocis prolationem secundum artem cantus naturalis ita tamen quod unusquisque modus tam celeriter proferatur quam amplius ultra numerum sibi superius attributum *minime valeat minorari*."

Völlig klar und ausführlich ist die neue Lehre in dem ‚*Liber musicalium*' (Couss., *Script.* III. 35 ff.), für welchen jedoch die Verfasserschaft Vitrys schlecht verbürgt ist, da der allein denselben enthaltende Straßburger Kodex dem 15. Jahrhundert angehört (1411). Bei dem hohen Ansehen, das Vitry erlangte, mag manche der auf seinen Reformen fußenden Arbeiten *(‚secundum Philippum de Vitriaco')* von späteren Schreibern einfach als ‚*Philippi de Vitriaco*' bezeichnet worden sein.

Die Echtheit des ‚*Liber musicalium*' scheint in der Tat problematisch, wenn die *Ars nova* echt ist; denn es ist ebenso unwahrscheinlich, daß ein Autor zuerst ein Werk mit bedeutenden Neuerungen wie die *Ars nova* ohne ausführliche Erläuterungen geschrieben haben sollte, als es undenkbar ist, daß einem klar abgefaßten Buche wie dem *Liber musicalium* derselbe Autor ein manche Punkte wieder ins Dunkel rückendes Kompendium hätte folgen lassen.

Vielleicht ist aber auch die *Ars nova* nicht von Vitry selbst, sondern nur eine jener Vorarbeiten, gegen welche sich, wie wir sehen werden, Johannes de Muris *(Normannus)* wendet — dann könnte allerdings der *Liber musicalium* ohne Bedenken für echt gelten. Das Zeugnis Simon Tunstedes, welcher zwar zugibt, daß

Philipp von Vitry die Minima anerkannt und verwendet habe, dies aber für die Semiminima bestreitet, spricht freilich für beide Traktate gegen Vitrys Verfasserschaft, da beide die Semiminima einführen, allerdings nur bei der ersten Erklärung der Noten, weshalb man allenfalls an eine spätere Einzeichnung der Figur der Semiminima denken könnte. Tunstede selbst geht übrigens, obgleich er weiß, daß nach der Meinung mancher Vitry die Semiminima gebilligt haben soll, nicht über den Gebrauch der Minima hinaus und gibt auch keine Darstellung der Form der Semiminima (bzw. *Crocheta*, *Dragma*), was lediglich als eine *Ablehnung der Notwendigkeit* dieser neuen Werte und Zeichen anzusehen ist. (Die *Dragma* ♦ nennt zuerst der Anonymus III bei Couss., *Script.* III. 373, der selbst um 1350 zu setzen ist.) Auffallend ist auch, daß weder der Anonymus II (Couss. III.) noch Tunstede ein Wort über die roten Noten sagen und daß der Anonymus III (Couss. III.) dieselben mit drei Zeilen abtut (S. 374). Aber ebenso auffallend ist, daß *bereits der ‚Liber musicalium' weiße und rote Noten als gleichbedeutend behandelt* *). Damit entschwindet entweder jeder Anhalt dafür, daß die roten Noten älter sind als die weißen (vgl. *Studien z. Gesch. d. Notenschr.*, S. 280) oder aber es wächst wiederum die Wahrscheinlichkeit, daß *die ‚Ars nova' vor* Vitry *geschrieben ist.*

Diese schwierigen Fragen sind aber, wenn überhaupt, nur unter Zuhilfenahme der Johannes de Muris zugeschriebenen Arbeiten lösbar.

Wer ist der ältere, Muris oder Vitry?

Nach Robert Hirschfelds Spezialstudie über Johannes de Muris (1884) würde es kaum mehr zweifelhaft sein, daß Johannes de Muris älter ist, wenn man den Beweis als erbracht ansehen müßte, daß das *Speculum musicae* schon 1321 beendet wurde und daher Muris bereits 1321 ein Greis war (Couss., *Script.* II. 433 ‚*aetatis fragilitas*').

Meiner Ansicht nach zieht aber auch Hirschfeld noch viel zu wenig Konsequenzen aus den Beweisen dafür, daß es *zwei ungefähr*

---

*) (Couss., *Script.* III. 44): „Quando figuratio mutatur in notis *vacuis aut rubeis* (!), tunc mutatur aut modus aut tempus aut *prolatio* (!)."

gleichalterige Musiktheoretiker des Namens Johennes de Muris *gegeben hat,* von denen der eine allerdings wahrscheinlich richtiger Julianus de Muris genannt wird, nämlich derjenige, welcher 1350 zum Rektor der Pariser Universität gewählt wurde und ein hochangesehener Mathematiker war.

Da am Schlusse eines mathematischen Traktats in einer Oxforder Handschrift ein Magister Johannes de Muris *(Normannus)* mit der Datierung 1321 genannt und zugleich berichtet wird, daß der Verfasser im gleichen Jahre ein umfangreiches Werk über Musik beendet habe (Fêtis, *Biogr. un.*, *Art.* Muris), so ist der Schlüssel zur Lösung des Rätsels in unseren Händen, wie der Verfasser des *Speculum musicae* dem Verfasser der *Musica speculativa* und *Musica practica* entgegentreten konnte (Hirschfeld a. a. O. 31 u. m.). Daß der Verfasser des ‚*Speculum*‘ nicht der langjährige Professor an der Sorbonne gewesen sein kann, geht, wie Hirschfeld ganz richtig bemerkt, aus der Erzählung desselben hervor (Couss., *Script.* II. 402): „er glaube einstmals in Paris ein angeblich von Meister Franco komponiertes Triplum gehört zu haben, in welchem mehr als drei Semibreven für ein Tempus perfectum vorkommen.“ Halten wir den Gesichtspunkt fest, daß es ungefähr zu gleicher Zeit (in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) zwei Musiker und Mathematiker des Namens Johannes (bzw. Julianus) de Muris gegeben hat, welche die Nachwelt, vielleicht zum Teil schon die Mitwelt ebenso zusammenwarf wie die beiden Franco, so folgt aus der Bekämpfung von Lehrsätzen der *Musica speculativa* und *Musica practica* durch das *Speculum musicae* nur, daß *das letztere Werk später geschrieben ist als die ersteren.* Dazu stimmt aufs beste, daß die *Musica speculativa* noch nicht die Semiminima kennt, welche in dem *Speculum musicae* vorkommt. Da nun aber für die *Musica speculativa* die Jahrzahl 1323 und die Abfassung für die Sorbonne verbürgt ist (Gerbert, *Script.* III. 189 und 283), *so kann das Speculum musicae nicht das* 1321 *durch den* ‚Johannes de Muris *Normannus*‘ *beendete Werk sein: damit entfällt aber auch jeder Grund, das Speculum überhaupt so früh anzusetzen.* Für Philipp de Vitry ist die früheste verbürgte Jahrzahl 1343, in welchem Jahre Leo Hebraeus „auf Verlangen des hervorragenden

Lehrmeisters der Musikwissenschaft Philipp de Vitry" diesem eine Arbeit über die musikalischen Intervallbestimmungen dedizierte (Couss., *Script.* III. X). Die angesichts des ablehnenden Verhaltens des greisen Johannes de Muris (im *Speculum musicae*) gegen die ganze ‚*Ars nova*' bisher höchst problematische Freundschaft des de Muris mit Philipp de Vitry, welche durch einen erhaltenen Brief des ersteren verbürgt ist (Couss., *Script.* III. VIII; der Brief ist ebenfalls eine mathematische Abhandlung), erscheint aber sehr wohl erklärlich, wenn der Schreiber des Briefes der Verfasser der *Musica speculativa* und *Musica practica* ist.

Der Verfasser des *Speculum musicae*, der ‚*Normannus*' de Muris ist ein Musiker streng konservativer Richtung, der sich allem Anscheine nach ebenso eingehend mit der Musiktheorie der Alten als mit der praktischen Musikübung seiner Zeit befaßt hat. Leider bringt Coussemaker von dem freilich sehr umfangreichen Werke in den *Scriptores* nur die beiden letzten der sieben Bücher zum Abdruck (Bd. II. S. 193—433!), gibt aber von den ersten fünf Büchern wenigstens die Kapitelüberschriften (I. 76 Kapitel, II. 125 Kapitel, III. 56 Kapitel, IV. 51 Kapitel, V. 52 Kapitel!) aus denen unzweifelhaft hervorgeht, daß dieses Werk *das gründlichste des ganzen Mittelalters* ist. Warum aber Coussemaker nicht doch wenigstens auch noch das III. Buch, das ausschließlich von den Intervallen *(Consonantiae)* und ihren Unterscheidungen in Konsonanzen *(Concordiae)* und Dissonanzen *(Discordiae)* handelt, abgedruckt, ist mir, gestehe ich, nicht verständlich; es ist doch geradezu grausam, durch Kapitelüberschriften, wie die folgenden, den Musikhistoriker, der nicht in Paris an Ort und Stelle die Handschriften nachsehen kann, aufzuregen:

IV. 45. *Cur semiditonum et ditonum aliasque prius tactas intermedias concordias ordinamus.*

IV. 48. *Assignatio causarum mediarum et imperfectarum discordiarum.*

IV. 50. *Concordiarum comparatio quantum ad cadentiam* (!).

IV. 51. *Concordiarum collatio quoad partitionem* (!).

Wird sich denn nicht ein opfermutiger Pariser Musikforscher oder Verleger entschließen, Coussemakers Versäumnis nachzuholen

und uns ein Werk von so gründlicher Gelehrsamkeit vollständig zugänglich machen, das anscheinend nicht nur auf Grund der Darstellung des Boetius die antike Musiklehre kommentiert, sondern *auf die griechischen Quellen selbst zurückgeht* (! Plutarch, Nicomachus, Ptolemaeus usw.), wenn auch die zum Teil etwas barbarische Orthographie der griechischen Namen und Termini technici auf eine begreiflicherweise noch nicht ganz zulängliche Beherrschung der griechischen Sprache schließen läßt! Das Kapitelverzeichnis des ersten Buches weist auch eine Anzahl auf die *Instrumentalmusik* bezüglicher Abschnitte auf, deren Kenntnis von allergrößtem Interesse wäre (Kap. 15. 19; freilich sind die Kapitel wahrscheinlich sehr kurz).

Daß der Verfasser dieses Werkes der „berühmte" Johannes de Muris ist, kann billig nicht bezweifelt werden; *aber dieser „berühmte* Muris *hat keinen Teil an dem Umschwunge, der sich in der ersten Hälfte des* 14. *Jahrhunderts in der musikalischen Praxis vollzog.*

Von den zahlreichen den Namen Johannes de Muris tragenden Schriften ist wohl nur die ‚*Summa magistri* Johannis de Muris' (Gerbert, *Script.* III. 190—248) ebenfalls dem Verfasser des *Speculum* zuzuschreiben, ein abwechselnd in Prosa und paarweise gereimten Hexametern (laut Schlußschrift 860 Verse) abgefaßtes Werk, welches gar wohl die 1321 beendete „umfangreiche" Arbeit des *Normannus* de Muris sein könnte. Die Vorliebe des Verfassers des *Speculum* für die älteren Gesangsweisen, nämlich die verschiedenen Arten des Organum, teilt auch der Verfasser der *Summa;* auch begegnen sich beide augenscheinlich in der eingehenderen Berücksichtigung der Instrumentalmusik. Von der umfassenden Gelehrsamkeit und Belesenheit des Verfassers des ‚*Speculum*' ist aber der der ‚*Summa*' noch weit entfernt, da er z. B. nach Hörensagen (dem Johannes Cotton folgend) den Italienern andere Solmisationssilben zuschreibt als das UT RE MI FA etc. der Franzosen, Engländer, Deutschen, Ungarn, Slaven, Dacier und der andern cisalpinen (!) Länder (mit Bestimmtheit ersieht man aus dieser Notiz, daß Muris kein Italiener ist) *). Seine Hauptgewährsleute sind

*) Es ist der Mühe wert, die drei merkwürdigen Stellen nebeneinander zu stellen, deren erste (bei Joh. Cotton) offenbar die Quelle für die zweite

sonst ODDO, GUIDO, HERMANNUS CONTRACTUS und SALOMON (wohl ELIAS SALOMONIS). Doch ist nicht zu übersehen, daß der ganze Traktat nur von der *Musica plana* handelt (die aber nicht als solche bezeichnet wird) und seinem Inhalte nach unbedenklich in das 12. Jahrhundert zurückdatiert werden könnte, da nicht mit einem einzigen Worte der Existenz der Mensuralmusik gedacht wird, ja nicht einmal der Ausdruck *Discantus* vorkommt. Das Kapitel ‚*De polyphonia*‘ stimmt durchaus zu den Darstellungen des mehrstimmigen Satzes vor dem Aufkommen der Mensur. Nur die ‚*basilica dyaphonia*‘, ‚*basilica triphonia*‘ und ‚*tetraphonia*‘ verraten die Bekanntschaft mit denjenigen Arten des Organums, welche die Schriftsteller der frankonischen Epoche behandeln *(Organum*

(in der *Summa*) ist, während die dritte wie eine Art Korrektur oder Entschuldigung aussieht (letztere beweist zugleich, daß der Verfasser des *Speculum* zeitweilig in Paris gewesen ist, aber später nicht dort gelebt hat). JOHANNES COTTON schreibt (GERBERT, *Script.* II. 232): „Sex sunt syllabae quas ad opus musicae assumimus, *diversae quidem apud diversos;* verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur his UT RE Mi FA SOL LA. *Itali autem alias habent,* quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis.“ MURIS schreibt in der *Summa musicae* (GERBERT, *Script.* III. 203): „Adinvenerunt ergo primi doctores musici sex syllabas UT RE MI FA SOL LA quae sunt nomina sex notarum si considerantur absque alteratione et mutatione ipsorum, si cogente necessitate alternantur supra et infra omnes notas usque ad infinitum (!) significant et nomina sunt earum. His nominibus notae ut dictum est appellantur a Gallicis, Anglicis, Teutonicis, Hungaris, Slavis et Dacis et caeteris *Cisalpinis. Itali autem alias notas et nomina dicuntur habere,* quod qui scire voluerit, quaerat ab ipsis.“ Die entsprechende Stelle im *Speculum musicae* (COUSSEMAKER, *Script.* II. 281) lautet: „Sunt igitur sex voces quibus utuntur in cantu, quae ab aliquibus sillabae nominantur, quia sillabis et non solis litteris (! man beachte hier die Anspielung auf die Buchstabentonschrift) exprimuntur. Hac quidem *diversae sunt apud diversos* sicut quidam dicunt (!), *et ego puto me Parisiis* (COUSS. Parisius) *a quodam audivisse sex vocum haec nomina:* PRO TO DO NO NI A (!!). [Gemeint ist wahrscheinlich TRI PRO DE NO TE AD; vgl. auch Hdb. d. MG. I. 2. 183 f. und Sammelb. d. J. M. G. I, 543 f. (G. Lange).] Sed Gallici, Angli, Alamanni has sic vocant: UT RE MI FA SOL LA.“ Das sieht ganz so aus, als habe das ‚*Itali alias habent*‘ der *Summa* begründeten Widerspruch gefunden und werde deshalb unterdrückt und durch die Mitteilung einer sonst nicht weiter verbürgten Solfeggier-Manier gleichsam entschuldigt.

purum). Ich gebe deshalb den Inhalt im Auszuge (GERBERT, *Script.* III. 239) *):

„*Polyphonie* ist der gleichzeitige Gesang mehrerer (Stimmen) mit verschiedenen Melodien. Dieselbe spezialisiert sich in drei Arten: *Diaphonie* (zweistimmig), *Triphonie* (dreistimmig) und *Tetraphonie* (vierstimmig). Die *Diaphonie* ist entweder ‚basilica' oder organica'... Bei der *Diaphonia basilica* hält eine Stimme fortgesetzt einen Ton aus als Grundlage *(basis)* der Melodie der andern; *die zweite Stimme aber beginnt in der Quinte oder Oktave und bewegt sich auf und ab derart, daß sie bei allen Ruhepunkten mit dem ausgehaltenen Tone der Unterstimme konsoniert.* Die *Diaphonia organica* dagegen besteht aus *zwei* (einfach oder chormäßig besetzten) *sich verschiedenartig bewegenden Stimmen,* deren eine steigt, wenn die andere fällt und umgekehrt, während *bei den Schlüssen (pausando) beide im Einklange, der Quinte oder der Oktave zusammenkommen.* Bei der *Triphonia basilica* soll die erste Stimme wieder einen tiefen Ton aushalten, die zweite in der Quinte und die dritte in der Oktave beginnen und (nach den besseren Aufschlüssen der versifizierten Darstellung) ein Art *Dia-*

*) „*Polyphonia* nihil aliud est quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam. Dividitur autem in tres species scilicet dyaphoniam, triphoniam et tetraphoniam id est in cantum duplicem, triplicem et quadruplicem. *Dyaphonia* est modus canendi duobus modis; et dividitur in basilicam et organicam. *Basilica* est canendi duobus modis melodiam ita quod unus teneat continue notam unam, quae est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente vel in diapason, quandoque ascendens quandoque descendens ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat. *Organica dyaphonia* est melodia duorum [vel] plurium canentium duobus modis, ita quod unus ascendat reliquus vero descendat et e contra; pausando tamen conveniunt maxime vel in eodem vel in diapente vel in diapason.

Triphonia [*basilica*] est melodia sive modus canendi a tribus vel a pluribus et modis tribus ita scilicet ut ab uno vel pluribus teneatur pro basi continue nota una; et ab alio uno vel pluribus idem cantus incipiatur in diapente et in eodem cursu cantetur usque in finem; a tertio uno vel pluribus idem cantus in diapason continue incipiatur et in prima voce cursus ejusdem cantus legitime finiatur ... *Organica triphonia* est melodia vel modus canendi a tribus vel pluribus, modis tribus divisis ita, ut unus vel plures basim teneant in gravibus notis pausarum; ab alio uno vel pluribus cantus diversus (Gerb. distertius) organicus incipiatur in diapente vel forte in

phonia organica über der Basis bilden, bei den Schlüssen mit dieser konsonierend. In der *Triphonia organica* bewegen sich alle drei Stimmen frei, derart, daß sie bei den Schlüssen zusammenstimmen. Ebenso unterscheiden sich auch die *Tetraphonia basilica* und *organica*, bei denen die zweite eine Quinte über der ersten beginnt und die dritte und vierte in der höheren Oktave der ersten und zweiten. Oft hat auch hier die erste Stimme nur wenige Noten, die zweite aber viele; dann werden jene gedehnt, diese schnell gesungen.“ Trotz der auffallenden Übereinstimmung der *Diaphonia organica* mit der Beschreibung des *Organum* durch SCOTUS ERIGENA bildet diese Darstellung offenbar *eine im höchsten Grade wertvolle Ergänzung der so lückenhaften und undeutlichen Auslassungen der ersten Mensuralisten gerade über diese nicht eigentlich mensurierten mehrstimmigen Setzweisen ihrer Zeit.* Da MURIS selbst noch Gesänge dieser Art zu hören Gelegenheit hatte (vgl. oben S. 235), so ist der Bericht für uns annähernd ebenso verläßlich, als wenn er aus der frankonischen Epoche selbst herrührte. (Beiläufig sei auch darauf hingewiesen, daß die gräzisierende Terminologie dieser Be-

---

diatessaron (!) et a tertio uno vel pluribus cantus incipiatur organicus diformis in diapason et pars tertia secundae organicae obviando cum ea et cum prima utatur aliqua pausatione concordi vel in diapente vel in diapason; potest etiam esse, ut organica et dissimilis triplex nota simul ab his tribus partibus decantetur et hic modus bene dicitur organica triphonia. Similis est doctrina de *tetraphonia*, in qua diversae partes quatuor variantur: pars nimirum inferior incipit in gravibus; secunda pars cantum ejusdem incipit in diapente; tertia respectu primae incipit in diapason et quarta respectu secundae pariter in diapason similiter; et sic partes quatuor cantum pariter percurrendo incipit pausent et pariter cantum finiant, ita ut parti cuilibet modo suo praedictum. *Organica* ut dictum est ab *organo vocali* nomen accepit, eo quod diversa organa diversimode resonant, quemadmodum et singuli homines singulas habent formas diversas. Organica nihil aliud est, quam dispar concordia cantus diversimode sibi occurrentis; dum enim in tali specie cantus pars una multum ascendit, reliqua vero multum descendit et e contrario et pausat pariter, ut dictum est vel in eadem clave vel in diapente vel in diapason. Si autem eos alibi pausare contigerit, quod raro videtur, non debet vocem diu tenere sed reptim resilire a pausa. Saepe tamen contingit in organica, quod pars inferior paucas habet notas et superior multas: tunc vero paucae tractim sunt, multae canendae velociter, donec tandem in fine concurratur vel in eodem, ut dictum est, vel in diapente, vel in diapason.“

schreibung sehr für die Jdentität des Verfassers der *Summa* mit dem des Griechischen kundigen des *Speculum* spricht.)

Das *Speculum musicae* wird in die Zeit PHILIPP^s DE VITRY zu setzen sein, d. h. um 1340—60; doch ist eine direkte Bezugnahme DE MURIS' auf VITRY selbst nirgend erweislich, sondern es können sich Ausfälle gegen die „neueren Lehrer" ebensogut auf VITRY^s Vorgänger beziehen. Vielfach wendet sich MURIS gar nicht gegen die Theoretiker, sondern gegen die *Komponisten*, so z. B. mit der Klage über diejenigen, welche „nicht die rechte Ordnung der Konsonanzen einhalten und das Rhythmische so intrikat gestalten, daß gar keine Mensur mehr eingehalten erscheint *), oder mit dem Vorwurfe gegen diejenigen, welche die Vorzüge der Komposition in der Raffiniertheit, Schwierigkeit und Verwicklung zu suchen scheinen **), was sich sehr wohl auf den Komponisten PHILIPP VON VITRY mit beziehen kann, dessen Werke ja auch dem etwa gleichzeitigen TUNSTEDE bereits bekannt sind (s. oben S. 224).

Bei dem Verfasser des *Speculum* dürfen wir nach alledem nicht Neuaufstellungen irgendwelcher Art suchen, sondern höchstens Berichte über von andern gemachte Fortschritte, welche fast durchweg die Form der Anfechtung haben. Selbst die Unterscheidung des *Tempus perfectum* und *imperfectum* und der *Mensura perfecte perfecta*, *imperfecte perfecta* etc. (vgl. dazu S. 225 die Darstellung des ANONYMUS 6) rechnet MURIS zu den unnötigen Verwickelungen, welche nur spekulativer Natur und ohne Wert für die Praxis seien ***). Die Autoritäten des *Speculum* sind vielfach noch FRANCO *teutonicus* (!) und ‚*quidam qui* ARISTOTELES *nuncupatur*', sowie PETRUS DE CRUCE. Nicht einmal mit den Bemühungen, in die bereits bei FRANCO unangenehm bemerkbare Konfusion der vielen Unterteilungs-

---

*) (COUSS., *Script.* II. 388): „Nunc autem aliqui discantatores vel discantuum compositores nullam harum conditionem observant proprietatem discantus, faciunt non bonae concordiae cantus, faciunt silvestres, male placentes, difficiles, intricatos et quasi immensurabiles" etc.

**) (das. 389): „Sed aliqui nunc *novi, qui inter majores in discantibus componendis forsan reputantur*, formam atque finem discantuum subtilitati, compositionis difficultati, intricationi videntur attribuere" etc.

***) (das. 395): „Et quid valet subtilitas ubi perit utilitas?"

werte der Brevis Ordnung zu bringen, ist MURIS einverstanden, meint vielmehr, ebensogut wie jene alten Lehrer gut ausgekommen wären, ohne den Semibreven Schwänze nach oben zu geben, könnten das die neueren auch. Übrigens konstatiert er, daß *die neueren noch keineswegs* einig seien über die Art der Bestimmung ihrer neuen Werte*).

So scheint denn der *Normannus* JOHANNES DE MURIS, soweit bisher sein Hauptwerk unserer Beurteilung zugänglich ist, weder die Entwicklung der Notenschrift noch die Theorie des Tonsatzes irgendwie selbständig gefördert zu haben; der Titel seines Ruhmes beruht vielmehr in der Abfassung eines weitschichtig angelegten Werkes, in welchem er die Musiktheorie der vorausgehenden Epoche ausführlich dargestellt hat, eines Werkes, welches sich gegen die Richtung seiner Zeit durchaus ablehnend verhält.

Anders der *Pariser* JOHANNES (oder JULIANUS) DE MURIS, der Freund PHILIPPS VON VITRY, den wir jedenfalls als den Verfasser der *Musica speculativa*, *Musica practica*, der *Quaestiones super partes musicae* und der anderen den Namen MURIS tragenden bei COUSSEMAKER im III. Bande der *Scriptores* abgedruckten Traktate anzusehen haben; er ist es aber auch, in dessen Einflußsphäre die mit ‚*secundum Johannem de Muris*‘ überschriebenen Arbeiten (das.) gehören.

Dieser JOHANNES DE MURIS *de Francia* (GERBERT, *Script.* III. 307) *steht durchaus auf dem Boden der Ars nova*, hält die Quarte für eine Dissonanz, verficht die *musica ficta* (z. B. setzt er ein Hexachord mit D als UT an bei GERBERT, *Script.* III. 307), behauptet die Möglichkeit der Imperfizierung der Longa durch die Semibrevis, der Brevis durch die Minima usw. Als eins seiner ersten Werke werden wir die *Musica speculativa* (1323) anzusehen haben, jene Glossierung von Teilen des BOETIUS, gegen deren einzelne Sätze sich der Normanne MURIS wendet.

---

*) (das. 407): „Hae autem simplices notae suffecerunt antiquis qui tot pulchra opera et distincta de cantu fecerunt mensurabili. Possent et hae cantoribus sufficere modernis, si vellent et non impediret hos curiositas, lascivia, vanitas, si fas est dicere.“

Vielleicht tun wir diesem Lehrer an der Sorbonne und nachmaligen Rektor derselben nicht Unrecht, wenn wir in ihm den theoretischen Vertreter der Reformen Philipps von Vitry *sehen, von welchem letzteren, wenn überhaupt etwas, jedenfalls nur wenig Theoretisches vorliegt.* Streichen wir die *Ars nova* als wahrscheinlich vor Vitry geschrieben, so bleibt nur der seiner Echtheit nach zweifelhafte *Liber musicalium*, da die *Ars contrapuncti* und die *Ars perfecta* ganz bestimmt nicht von Vitry selbst geschrieben sind.

Merkwürdig bleibt es immerhin, daß zwei ihrer Richtung nach so gegensätzliche Träger desselben Namens de Muris nicht schon bei Lebzeiten schärfer auseinandergehalten wurden, und daß *nirgends ein gleichzeitiger Hinweis auf beide* sich vorzufinden scheint; merkwürdig ist auch, daß die beiden einzigen bekannten Manuskripte des *Speculum musicae* sich in Paris befinden, wohin ja freilich handschriftliche Schätze aus allen Weltgegenden zusammengebracht worden sind*)!

Dieser Exkurs hat uns wenigstens so weit den Blick geklärt, daß wir unsere Aufmerksamkeit wieder der zusammenhängenden Darstellung der Weiterentwicklung der Satzlehre widmen können, ohne fürchten zu müssen, in der Altersbestimmung der Autoren allzu arg fehlzugehen.

*) Der alte Streit, ob Muris von Geburt Franzose oder Engländer gewesen, erledigt sich durch den Nachweis zweier Träger desselben Namens in der einfachsten Weise; vermutlich hat der Normannus Muris zu Oxford gelebt und gelehrt und Paris nur vorübergehend Studien halber besucht.

11. KAPITEL.

DER KONTRAPUNKT IM XIV.—XV. JAHRHUNDERT.

An Stelle der früheren Namen ORGANUM, DIAPHONIA und DISCANTUS kommt in der ersten Hälfte der 14. Jahrhunderts der neue Name CONTRAPUNCTUS auf, zunächst nur für den Satz „Note gegen Note" *(punctus contra punctum).* Wer mit der Bezeichnung den Anfang gemacht, steht nicht fest; doch unterliegt es keinem Zweifel, daß *diese Veränderung der Terminologie zu den Kennzeichen der ‚Ars nova' gehört.* Da die ältesten Arbeiten des *Pariser* JOHANNES DE MURIS den Ausdruck noch nicht gebrauchen, so könnte derselbe ja von PHILIPP VON VITRY persönlich aufgebracht sein; sicher hat ihn aber auch der Pariser MURIS alsbald angenommen, wie er denn überhaupt schnell zu allgemeiner Verbreitung gelangte. Die ‚*Ars nova*' gebraucht ihn noch nicht, ein neuer Grund, dieselbe vor VITRY zu setzen; aber auch der ‚*Liber musicalium*' kennt ihn nicht (!). Dagegen hat ihn aber die *Ars contrapunctus secundum* (!) *Philippum de Vitriaco*, und auch der *Ars perfecta (Philippoti)* sind *Optimae regulae de contrapuncto* vorausgeschickt; auch haben wir eine *Ars contrapuncti secundum* (!) *Joh. de Muris* und endlich enthält auch die *Ars discantus secundum* (!) *Joh. de Muris* einen Abschnitt ‚*De compositione contrapunctus*'. Aber COUSSEMAKER hat im dritten Bande der *Scriptores* auch eine ‚*Optima introductio in contrapunctum pro rudibus*' von JOHANNES DE GARLANDIA (!) mitgeteilt, welche in einem dem 14. Jahrhundert angehörenden Kodex des Klosters Einsiedeln zusammen mit Schriften des MARCHETTUS, VITRY und des Pariser MURIS steht. Da deren Verfasser natürlich nicht der vorfrankonische GARLANDIA sein kann, aber auch der 1326 geschriebene

Dialog des ROBERT DE HANDLO einen JOHANNES DE GARLANDIA als Urheber von Unterscheidungsversuchen der Unterteilungen der Brevis durch Namen *(Semibrevis major, minor, minorata, minima)* und Gestalt (◆ ⍿) redend einführt, so wird man nicht umhin können, einen *zweiten* JOHANNES DE GARLANDIA (vgl. S. 174 f.) anzunehmen, welcher in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts gesetzt werden muß. Trägt der Einsiedelner Traktat den Namen JOHANNES DE GARLANDIA mit Recht, so müssen wir in diesem zweiten GARLANDIA *einen der ersten Repräsentanten der ‚Ars nova'* sehen. Der Inhalt des überaus kurzen Traktats *) ist folgender:

---

*) (COUSS., *Script.* III. 12—13): *Volentibus introduci in artem contrapunctus, id est notam contra notam,* considerare debemus quod aliquae sint praenotanda. [Primo et principaliter, quod ab una littera quae clavis est usque ad suam similem proximam dicitur duplex vel octava.]

I. Primo quando cantus ascendit, discantus debet descendere, et e contrario quando cantus descendit, discantus debet ascendere, nisi aliis rationibus condignis evitetur. II. Considerando quod novem sunt species quibus utimur generaliter in contrapunctu scilicet nota contra notam, videlicet unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima, duodecima, tertiadecima et quintadecima. Istarum autem specierum quinque sunt perfectae scilicet unisonus . . . quinta . . . octava, duodecima et quintadecima; et dicuntur perfectae, quia perfecte et complective consonant auribus audientium et cum ipsis omnis discantus habet incipi et finiri. *Et nunquam istarum specierum perfectarum duo debent sequi una post aliam,* id est: duo unisoni, duae quintae, duae octavae, duae duodecimae et duae quintaedecimae non debent sequi una post aliam; sed duae diversae species imperfectae vel plures licite sequuntur una post aliam. III. Quatuor autem aliae sunt imperfectae videlicet tertia, sexta, decima et tertia decima. Et dicuntur imperfectae quia non ita perfecte (COUSS. imperfecte) sonant ut species perfectae; et cum istis speciebus imperfectis possumus ascendere vel descendere in discantu cum tenore ad libitum; et interponuntur speciebus perfectis in compositione *sine dissolutu.* Et possumus duas species imperfectas ordinare ascendendo vel tres aut quatuor vel plures si necesse fuerit, descendendo autem duas vel tres vel quatuor vel plures semper speciebus perfectis sequentibus. IV. Etiam quanto cantus ascendit vel descendit per quatuor voces *vel quinque,* licitum est nobis, ascendere vel descendere in discantu per unam vocem tantum cum speciebus perfectis et non plures. V. Si autem cantus vel ascendit vel descendit per sex *vel per septem,* licitum est nobis ascendere vel descendere cum tenore et cum speciebus perfectis, in discantu per duas voces. VI. Si autem cantus ascendit vel descendit per octo voces,
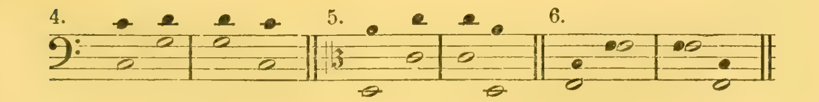
„Wer in die Kunst des Kontrapunkts, d. h. des Satzes Note gegen Note, eingeführt werden will, muß sich zuvor folgendes klar machen: 1. Vor allem müssen Cantus und Discantus in *Gegenbewegung* geführt werden, wenn nicht andere gute Gründe etwas ebensogutes anderes veranlassen. 2. Neun Intervalle kommen allgemein für den Kontrapunkt (Note gegen Note) zur Anwendung: Einklang, Terz, Quinte, Sexte, Oktave, Dezime, Duodezime, Terzdezime und Doppeloktave. Von diesen sind fünf vollkommene, nämlich Einklang, Quinte, Oktave, Duodezime und Doppeloktave (irrtümlich sind in diese Aufzählung auch Terz und Sexte geraten); diese heißen vollkommene, weil sie für das Ohr des Hörers vollständig und durchaus konsonieren. *Niemals dürfen von diesen vollkommenen Konsonanzen im schlichten Satze Note gegen Note zwei* (*derselben Größe auf verschiedenen Linien oder Spatien*) *einander folgen*, nämlich zwei Einklänge, zwei Quinten, zwei Oktaven, zwei Duodezimen, zwei Doppeloktaven. Wohl aber dürfen zwei oder mehr unvollkommene Konsonanzen derselben Größe auf verschiedenen Linien oder Spatien nacheinander vorkommen. 3. Die vier übrigen Intervalle sind unvollkommene, nämlich Terz, Sexte, Dezime und Terzdezime; dieselben heißen unvollkommen, weil sie nicht so vollkommen klingen wie die vollkommenen. In diesen
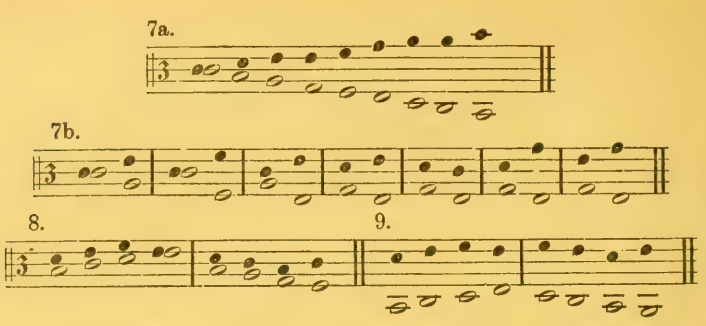
---

licitum est nobis ascendere vel descendere cum tenore etiam cum discantu cum speciebus perfectis per tres voces. Et hoc secundum diversos ascensus vel descensus cantus. VII. Praenotandum est quod generaliter post unisonum sequitur tertia et aliquando quinta et aliquando sexta et etiam octava. Post tertiam sequitur generaliter quinta et aliquando octava. Post quintam sequitur sexta et aliquando octava et etiam unaquaeque species. Post sextam sequitur octava . . . et aliquando decima. [Post octavam sequitur generaliter decima et aliquando duodecima.] Post decimam generaliter sequitur duodecima. Post duodecimam generaliter sequitur tertia decima. Post tertiam decimam sequitur generaliter quintadecima. Post quintamdecimam sequitur tertiadecima, et e contrario et secundum diversos ascensus et descensus cantus. VIII. Praenotandum quod quandoque ordinantur duae tertiae (COUSS. species) vel tres cantu ascendente, sequitur unisonus, cantu autem descendente sequitur quinta, ita ut superius dictum est. *Post quintam* [*non*]*sequitur octava, nisi necessitas fuerit.* IX. Quandoque ordinantur duae vel tres decimae cantu ascendente sequitur in fine octava; cantu autem descendente sequitur [duo]decima.

unvollkommenen Intervallen darf der Diskant beliebig mit dem Tenor parallel steigen oder fallen. Dieselben treten zwischen vollkommene im schlichten Satze Note gegen Note („*sine dissolutu*‘ = ohne Figuration). So kann man also zwei, drei, vier oder wenn nötig mehr unvollkommene gleicher Art aufsteigend oder absteigend nacheinander setzen, wenn danach eine vollkommene folgt. 4. Steigt oder fällt der Cantus vier Stufen (eine Quinte), so darf der Diskant eine Stufe parallel fortschreitend in vollkommenen mit ihm gehen (Oktave — Quinte, Quinte — Oktave). 5. Steigt oder fällt der Cantus sechs Stufen (eine Septime), so darf der Diskant zwei Stufen parallel fortschreitend in vollkommenen mitgehen (Duodezime — Oktave, Oktave — Duodezime). 6. Steigt oder fällt der Cantus sieben Stufen (eine Oktave), so darf der Diskant drei Stufen parallel fortschreitend in vollkommenen mitgehen (Quinte — Einklang, Einklang — Quinte). 7. Allgemein folgt bei fallendem Cantus dem Einklange die Terz, manchmal auch die Quinte, Sexte oder Oktave, auf die Terz folgt gewöhnlich die Quinte, manchmal auch die Oktave; auf die Quinte die Sexte, manchmal auch die Oktave oder irgendein anderes Intervall, auf die Sexte die Oktave... manchmal auch die Dezime [auf die Oktave die Dezime, manchmal auch die Duodezime], auf die Dezime gewöhnlich die Duodezime, auf die Duodezime die Terzdezime, auf die Terzdezime die Doppeloktave... Bei aufsteigendem Cantus ist die gewöhnliche Folge die umgekehrte. 8. Bei steigendem Cantus folgt nach zwei oder drei [Terzen] der Einklang, bei fallendem Cantus folgt nach zwei oder drei Terzen die Quinte. Auf die Quinte folgt nicht die Oktave, wenn es vermieden werden kann. 9. Bei steigendem Cantus folgt nach zwei oder drei Dezimen die Oktave, bei fallendem Cantus folgt ebenso die (Duo-) Dezime.“

Die für die einzelnen (von einigen klar ersichtlichen Fehlern gereinigten) Bestimmungen sich ergebenden Beispiele sind also:





Das ist freilich nichts anderes als eine Rektifikation des strengen Gegenbewegungs-Déchant durch die englische Diskantierweise mit Mene-Sight und Treble-Sight (Terzenparallelen mit Quintabschluß, Sextenparallelen mit Oktavabschluß), welchen Kompromiß wir in seinen verschiedenen Stadien verfolgen konnten (vgl. besonders die Lehre der ANONYMI 5 und XIII).

Die *Ars contrapunctus secundum* (!) *Philippum de Vitriaco* (COUSS., *Script.* III. 23 ff.), welche bisher als das Werk gilt (COUSS., *Script.* III. XV), in welchem der Name Kontrapunkt zuerst vorkommt, ist offenbar eine Überarbeitung der *Optima introductio* des *jüngeren* GARLANDIA mit Einschaltung eines neuen Stücks [*Tractatus primus* und *secundus*] und beginnt gleichfalls: ‚*Volentibus introduci in artem contrapuncti i. e. nota contra notam*'. Dieselbe fährt nach ausführlicher Erörterung der Intervalle fort (S. 26) *):

„*Musica ficta* liegt dann vor, wenn wir aus einem Ganztone einen Halbton machen oder umgekehrt aus einem Halbtone einen Ganzton. Denn *jeder Ganzton ist in zwei Halbtöne teilbar* und folglich können die die Halbtöne angebenden Zeichen für alle Töne Anwendung finden (!)... Wo wir ein ♭ finden, sagen wir FA und wo wir ein ♮ finden MI" (vgl. hierzu das S. 169 mitgeteilte, fast genau im Wortlaut übereinstimmende Zitat aus der *Introductio secundum* (!) *Johannem de Garlandia*, welche wir nun wohl ebenfalls dem *jüngeren* GARLANDIA werden zuschreiben müssen, sowie auch S. 137 den Hinweis des MARCHETTUS auf RICHARDUS NORMANDUS).

---

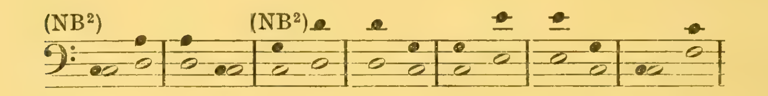
*) „Est ficta musica quando de tono facimus semitonium et e converso de semitonio tonum. *Omnis enim tonus est divisibilis in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt applicari.*"

Der Tractatus tertius, den ich zur Vergleichung mit der *Optima introductio* des Garlandia II mit gleicher Teilung (I—II) wiedergebe *), folgt letzterer Zeile für Zeile mit kleinen Korrek-
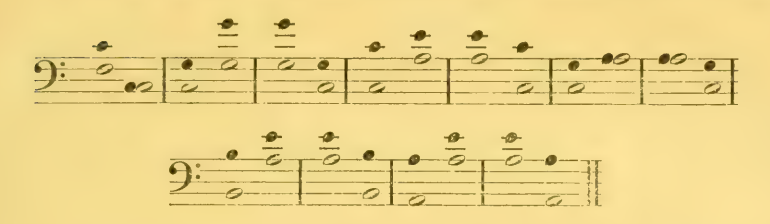
---

*) „I. Quando cantus ascendit, discantus debet descendere; et haec est regula generalis semper observanda, nisi per species imperfectas sive aliis rationibus evitetur. II. Considerandum, ut superius dictum est, quomodo et qualiter sunt tredecim species et non plures nec pauciores, secundum doctores praelibatos [sc. Boetium, Guidonem, *Magistrum de* GARLANDIA cf. p. 23] ac etiam secundum Magistrum Octonem, in hac scientia quondam expertissimum etc.... Istarum autem specierum tres sunt perfectae scilicet unisonus quinta et octava [vel dyapente et dyapason]. Et dicuntur perfectae, quia perfectum et integrum sonum important auribus audientium et cum ipsis omnis discantus debet incipere et finire; et nequaquam istarum specierum perfectarum debent sequi una post aliam in discantu in diversis lineis vel spatiis, id est quod duo unisoni vel duae quintae vel duae octavae, nec duae aliae species perfectae sequi debent una post aliam; sed bene in una linea vel spatio ubi plures notae reperiuntur. Duae autem diversae species imperfectae aut tres aut etiam quatuor sequuntur una post aliam, si necesse fuerit. III. Quatuor autem praedictarum specierum sunt imperfectae, scilicet ditonus, alio nomine tertia perfecta, tonus cum dyapente, alio nomine sexta perfecta; semiditonus, alio nomine tertia imperfecta, et semitonium cum dyapente, alio nomine sexta imperfecta. Et dicuntur imperfectae, quia non tam perfectum sonum reddunt vel important, ut species perfectae, quare interponuntur speciebus perfectis in compositione. (NB[1]) Aliae vero sex species, videlicet tonus, semitonium, dyatessaron, tritonus, ditonus cum dyapente et semiditonus cum dyapente sunt *discordantes.* Et propter earum discordantiam ipsis *non utimur in contrapuncto sed bene eis utimur in cantu fractibili in minoribus notis, ut quando semibrevis vel tempus in pluribus notis dividitur*, id est in tribus partibus; tunc una illarum trium partium potest esse in specie discordanti. (NB[2]) Ulterius notandum est, quod *nullo modo debemus ascendere neque descendere in discantu cum tenore cum speciebus perfectis dummodo cantus ascendat de gradu ad gradum vel descendat.* Si quis fecerit, falsum erit et contra artem; sed bene cum speciebus imperfectis ascendere vel descendere poterimus, ut dictum est. IV. Ulterius notandum est, quod quando cantus ascendit vel descendit per quinque voces (et aliqui magistri dicunt per quatuor voces et hoc necessitate cogente), tunc poterimus ascendere vel [descendere] cum tenore in discantu cum specie perfecta per unam vocem tantum et non per plures. V. Si autem per sex voces aut per septem tunc possumus ascendere vel descendere in discantu cum tenore in specie perfecta per duas voces tantum. VI. Si autem cantus ascendit vel descendit per octo voces, tunc possumus ascendere vel descendere in discantu cum tenore cum specie per-

turen der Fassung. Neu sind die mit NB¹ und NB² markierten Sätze: „*Dissonanzen werden im Kontrapunkt Note gegen Note nicht zugelassen, wohl aber im figurierten Diskant* gebraucht, z. B. wenn eine Semibrevis oder Brevis (*tempus;* wohl allgemein gemeint als Schlagzeit, was in der ‚Ars nova' sowohl die Semibrevis als die Brevis sein kann) in kleinere Werte geteilt wird, nämlich in drei, von denen eine dissonant sein kann." Auch hier folgt eine Aufzählung von Spezialfällen, wo der Diskant parallel mit dem Cantus von einer vollkommenen Konsonanz zu einer anderen fortschreiten darf. Der Wortlaut „wenn der Cantus *fünf, oder wie manche Lehrer* notgedrungen (d. h. in Analogie ihrer sonstigen Zählweise) *sich ausdrücken, vier Stufen* steigt oder fällt" weist auf GUI DE CHALIS (S. 105) und die anderen Anweisungen für den strengen Oktaven — Quinten — Déchant (S. 107) mit ihrem Mitzählen oder Nichtmitzählen des Ausgangstones (Quarte = ‚vierte Stufe' oder = ‚drei Stufen hinauf'). Jedenfalls bedeutet diese Aufzählung gestatteter Parallelbewegungen aus einer vollkommenen Konsonanz in eine andere das Verbot der nicht aufgezählten, so daß also folgende Führungen als *verboten* gelten müssen:



fecta per duas voces aut tres et non plures. VII. Praenotando quod unisonus requirit tertiam, tertia quintam, quinta sextam, sexta octavam; et ista regula non fallit, quod semper post sextam debeat sequitur octava, quia regula est generalis, quod semper post sextam sequitur octava, et quandoque post unisonum sequitur quinta, sexta vel octava et e converso, post tertiam aliquando sequitur quinta, sexta vel octava et e converso; *post quintam sequitur unaquaeque species* et hoc secundum diversos ascensus et descensus cantuum. VIII. Praenotando quod cum speciebus imperfectis possumus ascendere vel descendere ad libitum, et sicut species se habent ascendendo, sic se habent e converso descendendo. Et sicut se habet unisonus ad octavam, sic se habet octava ad duplicem octavam. IX. Praenotando quod quando duae tertiae vel tres ordinantur cantu ascendente sequitur immediate quinta; et eadem regula sive modus observatur in speciebus venientibus ab octava usque ad duplicem octavam ut saepius dictum est."



Das wäre dann also das erste Auftauchen des Verbotes verdeckter Oktaven und Quinten, zugleich mit einer Anzahl *Ausnahmen* (‚*licitum est*‘ bei Garlandia II, ‚*possumus*‘ bei Vitry [?]). Leider fehlt das bestimmte *Verbot* selbst; denn wenn auch das Verbot der parallelen Folge vollkommener Konsonanzen zunächst so abgefaßt ist, daß es sich auf Oktave — Quinte, Quinte — Einklang usw. mit beziehen könnte, so wird doch bei beiden Autoren durch das folgende ‚*id est*‘ der Sinn genauer dahin präzisiert, daß es sich um die Folgen ‚duarum perfectarum *ejusdem speciei*‘ handelt. Ausdrücklich wird die parallele Folge vollkommener Konsonanzen noch verboten, wenn der Tenor stufenweise steigt oder fällt (NB.[2]).

Die der *Ars perfecta* (*Philippoti)* vorangestellten ‚*Optimae regulae contrapuncti*‘ (Couss., III. 28) stimmen ebenfalls mit diesen beiden inhaltlich überein, gehen aber mit der Aufzählung der Intervalle nicht bis zur Doppeloktave wie Garlandia II, aber auch nicht nur bis zur Oktave wie die *Ars contrapuncti*, sondern bis zur Duodezime. Auch sonst weicht in der Fassung einiges unbedeutend ab. Die sechs Regeln sind *):

---

*) „[Septem sunt species consonantiarum in discantu sc. unisonus, tertia quinta sexta octava decima duodecima.] I. Quando tenor ascendit, contrapunctus debet descendere et e converso. II. Semper incipiendum est ab una consonanti et nunquam in dissonanti et sic finiri [debet] nisi artaretur verum [quod penultima semper debet esse dissonantia vel imperfecta]. III. *Nunquam consonantia post consonantiam simul vel semel vel una et eadem consonantia replicari debet.* IV. Semper una consonantia et altera dissonantia cantari debet. V. *Possumus facere duas vel tres ad plus dissonantias et postea sequi debet consonantia.* VI. Possumus descendere de duodecima in octavam et de octava in quintam et de quinta in unisonum. Et sic per ascensum. Sed mediocriter dicitur, quum una consonantia et altera dissonantia cantatur (cf. IV). *Consonantia et consonantia perfecta idem sunt, et dissonantia et consonantia imperfecta pro eodem habentur.*“

1. Gegenbewegung zwischen Tenor und Kontrapunkt (sic).

2. Anfang und Schluß mit einer Konsonanz (N B. s. unten), wenn nicht die Natur vergewaltigt werden soll, da die Penultima immer eine Dissonanz (unvollkommene Konsonanz) sein muß.

3. *Verbot der Folge gleichartiger (vollkommenen) Konsonanzen.*

4. Wechsel zwischen Konsonanzen und Dissonanzen (vgl. unten NB.).

5. Erlaubnis der Folge mehrerer Dissonanzen (d. h. unvollkommenen Konsonanzen), wenn eine (vollkommene) Konsonanz anschließt.

6. Erlaubnis, aus der Duodezime in die Oktave, aus der Oktave in die Quinte, aus der Quinte in den Einklang zu gehen und umgekehrt (wohl in Gegenbewegung gemeint). Die rechte Mitte hält man aber, wenn man die 4. Regel befolgt.

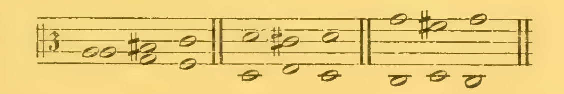
NB. „*Konsonanz und vollkommene Konsonanz sind gleichbedeutend. Dissonanz und unvollkommene Konsonanz gelten für dasselbe.*‘

Die ganze Fassung dieser Regeln sieht älter aus als der ihr folgende Traktat; vielleicht gehören dieselben sogar noch vor GARLANDIA II. So bedauerlich es ist, die ‚*Ars nova*‘, die Umwandlung der Dechantier-Regeln in die Kontrapunktlehre nicht mit einem bestimmten Namen in Verbindung bringen zu können, so müssen wir doch unweigerlich davon abstehen, in der herkömmlichen Weise PHILIPP VON VITRY oder den Pariser MURIS sozusagen als Erfinder des Kontrapunkts zu betrachten. Man kann sich nicht mehr der Einsicht verschließen, daß bei den Praktikern sich allmählich gewisse feste Satzregeln herausgebildet haben, welche als ‚*Ars nova*‘ sich in den ersten Dezennien des 14. Jahrhunderts herauskristallisierten und als deren hervorragendste Vertreter in der Folge VITRY und der Pariser MURIS betrachtet werden.

In der Terminologie stimmt mit den ‚*Optimae regulae*‘ auffällig überein die Anweisung für den Kontrapunkt in dem 1853 von J. ADR. DE LAFAGE separat herausgegebenen *Compendium musicale* des Presbyter NICOLAUS CAPUANUS (S. 31—34). Da diese Arbeit vom Jahre 1415 datiert ist, so vermag sie freilich nicht das hohe Alter der *Optimae regulae* zu erhärten, wohl aber beweist sie, daß noch über 50 Jahre nach VITRY und dem Pariser MURIS

die Terzen und Sexten von einzelnen Lehrern als Dissonanzen bezeichnet wurden. Mit der Gelehrsamkeit des NICOLAUS CAPUANUS war es freilich nicht weit her, da er GUIDO VON AREZZO die Worte in den Mund legt (S. 31), daß der *contrapunctus* das *fundamentum discanti* (sic) sei und dem BOETIUS die Erfindung der Musica ficta zuschreibt (S. 34). Leider fand LAFAGE die Anweisung für den Kontrapunkt nur in einem der beiden von ihm benutzten Codices (im Vallicellanus); sonst hätte er wohl den Text etwas korrekter geben können. Aber nicht nur das Fehlen der Anweisung im Cod. Casanatensis, sondern auch der Titel des Compendiums als „*a multis doctoribus* editum et *compositum* et per presbyterum NICOLAUM DE GAPUA (sic) *ordinatum*" gestattet die Annahme, daß die Anweisung selbst gar nicht von NICOLAUS DE CAPUA herrührt, sondern erheblich älter ist. Ich teile unten *) nur die wichtigsten Sätze mit, um die Verwandtschaft mit den *Optimae regulae* zu erhärten. Von Interesse für uns ist auch noch der mit denselben *nicht* parallel gehende Passus über die *Musica ficta* (S. 32) **):
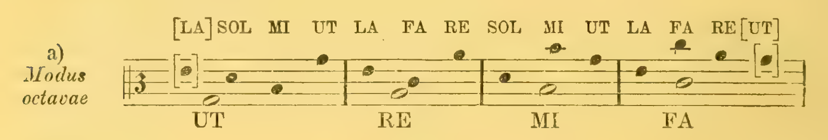
„Allen Dissonanzen wird das Zeichen ♯, welche *diesis* (!) heißt, beigefügt; dasselbe hat die unvollkommenen Intervalle zu vervollkommnen, nämlich die Terz, Sexte und Dezime, und zwar die Terz vor der Quinte, die Sexte vor der Oktave, die Dezime vor der Duodezime:



*) „Notandum est quod septem sunt species contrapuncti scilicet: unisonus tertia quinta sexta octava decima et duodecima, quarum quatuor sunt consonantiae et tres dissonantiae. Consonantiae sunt istae scilicet unisonus quinta octava et duodecima, dissonantiae sunt istae scilicet tertia sexta et decima. Sciendum est quod debemus incipere et finire per consonantias sed penultima debet esse dissonantia" etc. (folgt das Verbot paralleler vollkommenen Konsonanzen und die Erlaubnis paralleler „Dissonanzen", letztere leider mit dem sinnentstellenden Fehler „Et neque" statt „Namque").

**) „Et nota quod ad omnes dissonantias additur ista figura ♯ quae vocatur *diesis*, quia ista figura ♯ habet perficere imperfectum, puta tertiam, sextam et decimam."

Dann folgt eine schwerverständliche Erklärung von *zweierlei Art der Kontrapunktierung*, welche als *Modus octavae* und *Modus duodecimae* unterschieden werden *); ersterer kontrapunktiert über dem *Hexachordum durum* G a ♮ c d e, letzterer über dem *Hexachordum naturale* C D E F G a (sollte da vielleicht gar auch der *Treble sight* und *Quatreble sight* spuken?). Die für beide disponierten Kontrapunktierungen sind:



---

*) „Item sciendum quod duo sunt modi in contrapuncto: unus vocatur *modus octavae* et alius vocatur *modus duodecimae.* Modus primus *cantatur per B quadrum* et formatur in G grave (!) per ordinem usque ad UT RE MI FA SOL LA et de praedicto contrapunto (sic) habemus super:
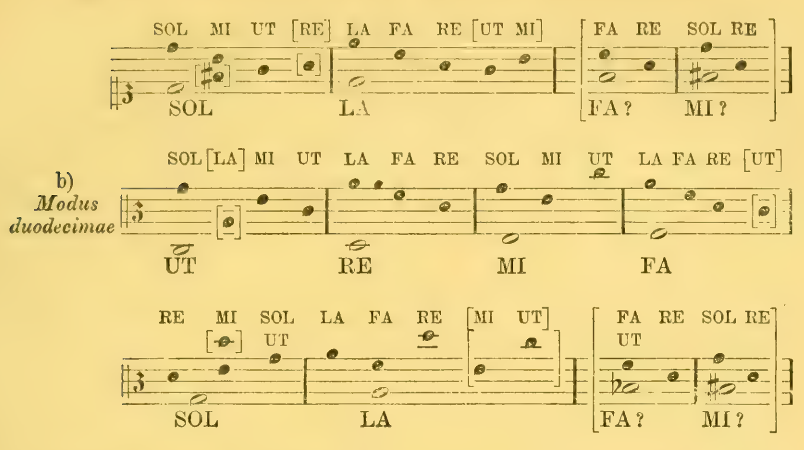
Γ ut	sol mi ut	G sol re ut ..	la (!) sol mi ut
A re	la fa re	a la mi re....	la fa re
B mi.......	sol mi u[t]	[♭ fa] ♮ mi ...	sol mi ut
C fa ut	la fa re u[t]	c sol fa ut ...	la fa re
D sol re ...	sol mi re (!)	d la sol re ...	sol mi ut [!]
E la mi	la fa mi (!) ut	e la mi	la fa re [!] ut
F fa ut ...	sol fa re		

Item secundus modus *cantatur per naturam* et formatur in c acuto (!) per ordinem UT RE MI FA SOL LA et de praedicto contrapuncto habemus super:
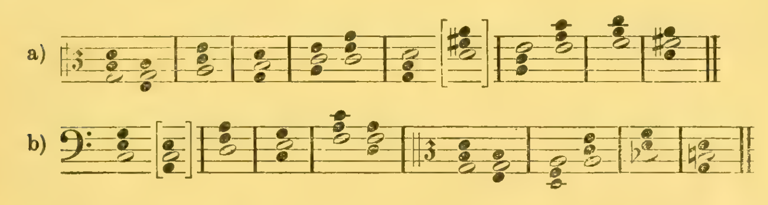
C fa ut	sol mi ut	c sol fa ut ...	la [!] sol mi ut
D sol re....	la fa re	d la sol re ...	la fa re
E la mi ...	sol mi ut	e la mi	sol mi ut
F fa ut	la fa re ut (!)	f fa ut	la fa re
G sol re ut.	re (!) mi sol	g sol re ut ...	sol mi ut (!)
a la mi re..	la fa mi (!) ut	a/a la mi re....	la fa re (!) ut
♭ fa ♮ mi ..	sol fa re		

Et est sciendum quod in ♭ fa ♮ mi non possumus habere diapente per istos duos modos nisi per fictas musicas . . . nam si tenor est ♭ fa ♮ mi in voce MI opportet nos formare *proprietatem contrapuncti* id est de acuto (!) et tunc habemus suum diapente scilicet MI [fa ♯] ut hic

. . Et ideo cum non possumus habere consonantias per rectam musicam tunc debemus recurrere ad fictam seu inusitatam et ea operare.“



d. h. wenn ich den Verfasser nicht gänzlich mißverstehe, so handelt es sich mehr oder weniger klar ausgesprochen um die Deutung der Töne der Skala im Sinne von Harmonien, nämlich wenn wir die Töne in Dreiklangslage rücken:
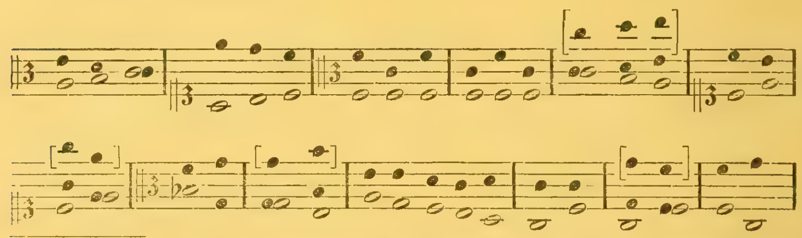


Das ‚*formatur in G gravi*' und ‚*formatur in c acuto*' bezieht sich auf die Oberstimme (den Kontrapunkt); also soll der Kontrapunkt des *Modus octavae* das Hexachord G a ♮ c d e, der des *Modus duodecimae* das Hexachord c d e f g $\substack{a \\ a}$ als Hauptgebiet angewiesen erhalten und von ihm aus solmisieren und mutieren. Damit ist für ersteren die *Doppelgestalt des f;* für letzteren die Doppelgestalt des *b* nahegelegt.

Auch der erste der Anonymi Lafages (S. 35) ‚*Musicae liber*', welchen Lafage mit dem Traktate des Nicolaus de Capua in dem Cod. Vallicell. fand, gehört noch in diese Gruppe, da er die unvollkommenen Konsonanzen im Kontrapunkt *Dissonanzen* nennt und von den wirklichen Dissonanzen nicht spricht. Hier ist gar

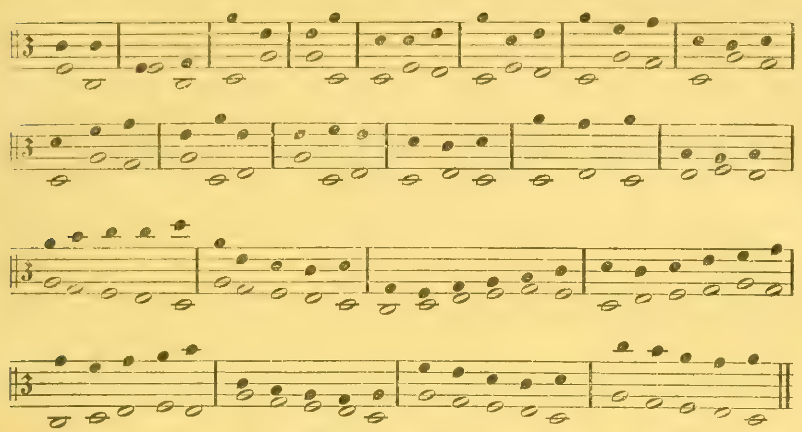
Boetius der Erfinder des Kontrapunkts. Ich gebe unten*) den bezüglichen Passus vollständig, da das Schriftchen Lafages selten geworden ist. Eines weiteren Kommentars bedarf es nicht.

Auch der Vitry zugeschriebene *Liber musicalium* enthält *Regulae contrapunctus*. Die Intervallbestimmungen gehen bis zur Duodezime. Die Dispositionen für den Kontrapunkt begreifen fast durchweg gleich 3—4 tönige Neumen (Couss., *Script.* III. 37 ff.). Den Anfang macht das *Verbot der Parallelen vollkommener Konsonanzen* und die Erlaubnis, mit unvollkommenen Konsonanzen beliebig fortzuschreiten **). Dann werden folgende Fortschreitungen als normale entwickelt:



*) „Nota quod contrapunctus nihil aliud est nisi ponere unam notam contra aliam notam, secundum Boetium (non dicit unam pro duabus sed unam pro una ponendam): hinc redarguendi sunt illi cantores qui ponunt binas notas, nisi ponerent cum bipartitione ad aliquam consonantiam colorandam, aliter grosso modo procederet. Nota quod contrapunctus semper debet incipi et finiri per consonantias, penultimam tamen debet esse dissonantiam. Nota quod quatuor (!) sunt consonantiae in contrapuncto videlicet quinta, octava, duodecima et quintadecima; et *dissonantiae* sunt quatuor (!) videlicet tertia, sexta, decima et tredecima. Nota quod *quaelibet dissonantia* in descensu (tenoris) requirit *suam consonantiam* sicut tertia requirit quintam, sexta requirit octavam, decima requirit duodecimam et tredecima requirit quindecimam. Nota quod quando tenor ascendit contrapunctus debet descendere et contrario. Tamen haec regula fallit in dissonantiis quia possumus ascendere et descendere cum tênore per dissonantias usque ad quatuor, per consonantias vero non. Nota quod duae consonantiae ejusdem speciei non possunt poni scilicet quinta et quinta et sic de aliis. Sed . . . variae consonantiae ponendae sunt, scilicet cum tenor ascendit quinta tantum (!).“

**) (Couss., *Script.* III. 37): „Duae species perfectae de se ipsis non possunt poni insimul id est quod unisonus bis non debet poni nec quinta nec octava nec duodecima. Et nota quod cantus et discantus non debent ascendere [vel descendere] insimul nisi cum speciebus imperfectis.“



Der Text ist gegen Ende sehr fehlerhaft; so sind in dem folgenden Satze (S. 40) die geklammerten Worte zu ergänzen: ‚Si velles ascendere vel descendere per tertias [tunc tertia revertit ad quintam; et si velles ascendere] vel etiam descendere [per sextas] tunc sexta (Couss. tertia) revertit ad octavam.‘

Gänzlich fehlen aber hier die Lizenzenz für die Parallelbewegung in vollkommenen Konsonanzen; vielmehr wird kurzweg bestimmt (S. 37): „Cantus und Diskant dürfen *nur* in unvollkommenen Konsonanzen zusammen steigen [oder fallen].“ Die Unkorrektheit des Codex zeigt sich auch hier wieder in dem Fehlen des ‚vel descendere‘).

Das*) *Compendium* (1336) des Petrus Palma ociosa (Sb. d. J. M. G. XV, 504 ff.) gebraucht vorwiegend den Ausdruck *discantus* und erwähnt nur einmal (S. 508): simplex discantus, qui nihil aliud est quam *punctus contra punctum* sive notula *naturalibus* instrumentis formata contra aliam notulam. Es kennt Einklang und Oktave als vollkommene Konsonanzen, *die Quinte als mittlere* (! media) und die beiden Terzen und große Sexte als unvollkommene Konsonanzen. Die Dissonanzen, wozu auch die kleine Sexte gehört, gelten als species discantus, dürfen aber nur im Durchgang zu den konsonaten Species kurz berührt werden**). Parallelbewegung

*) Siehe S. XIII.

**) Nota quod, quamvis in istis dissonantiis non debeamus diutius commorari, possumus tamen ascendere et descendere per eas breviter ad omnes alias species sive differentias discantus.

der Stimmen ist angängig: 1. propter pulchritudinem*), 2. propter defectum vocis, 3. causa necessitatis. Jedoch soll sie nicht im selben *modus* stattfinden, sondern figuriert werden. Zugestanden**) ist gleichgerichtetes und gleichrhythmisiertes Fortschreiten des Tenor und Diskantus nur in unvollkommenen Konsonanzen.

Ferner wird davon abgeraten, die gleichen Konsonanzen (aller Arten) in wörtlicher Wiederholung aufeinander folgen zu lassen.

Regeln für den discantus simplex sind diese:

Der Einklang schreitet fort	zu	allen (konsonanten) Species, mit steigendem Diskant. (Die große Terz kommt in den Beispielen nicht vor.)
die kleine Terz „	„	1. zum Einklang (Gegenbewegung) 2. zur Quinte (Parallel-Abwärtsbewegung)
die große Terz „	„	1. zur Quinte 2. zur großen Sexte (3. zur Oktave, fehlt hier, kommt aber S. 514 im ersten Beispiel vor)
die Quinte „	„	zu allen Species
die große Sexte „	„	1. zur Oktave (der Tenor fällt einen Ganzton) 2. über bleibendem Tenor in der Folge Oktave — große Sexte — Quinte 3. über bleibendem Tenor in der Folge Quinte — große Sexte — Quinte***)
die Oktave „	„	zu allen Species (die große Terz fehlt wieder in den Beispielen).

*) Siehe Regel 9, S. 261.

**) Concedo tamen ascendere simul et descendere eodemque modo sive divisione aliqua in speciebus sive differentiis imperfectis sicut est semiditonus, ditonus et tonus cum diapente. Nec etiam in speciebus sive differentiis musicalibus praedictis perfectis aut imperfectis neque in media consulo fieri eodem modo duas vel plures consonantias unisonantes in eodem spatio sive linea existentes (S. 507).

***) Unter den Beispielen (S. 511): 

Oberhalb der Oktave wiederholen sich dieselben Verhältnisse.

Es folgt der vielsagende Zusatz (S. 512): Insuper nota, quod licet omnes species discantus antedictae decentius stant et ordinantur in locis praedictis quam in aliis quibuscumque, possunt tamen ordinari et fieri, *ubicumque volueris*, hoc cautius observato, quod unicuique speciei discantus debitur numerus tonorum et semitoniorum observetur.

Die *falsa musica* wird nach Petrus überall dort verwandt, wo die „*Hand*" die in den Diskantregeln verlangten Stufen nicht zu bieten vermag. Besonders aufgeführt werden die Fälle der Erhöhung der kleinen zur großen Terz *), des Tritonus zur Quinte, der kleinen zur großen Sexte und der Erniedrigung des B-mi (H). An *Transpositionen der „Hand"* **) kennt Petrus *ut* = *b* und *ut* = *d*. Auf angebliche Mißbräuche weisen folgende Sätze hin (S. 514): Et si forte contigerit discantum fieri sub tenore, propter hoc minime mutabitur planus cantus . . . und: Aliquotiens tamen reperitur contrarium in quibusdam motetis et rondellis, in quibus cantus planus in falsam musicam transmutatur. Sed non est intentionis meae in arte illa cantum planum in aliquod devium transmutare, sed pro posse meo communes ipsius regulas observabo.

Zu den ältesten Darstellungen der Kontrapunktlehre (ohne diesen Namen!) zählt offenbar der bei Gerbert, *Script.* III. 306—7 abgedruckte Traktat ‚*De discantu et consonantiis*', welcher in der von Gerbert benutzten St. Blasiener Handschrift a. d. 14. Jahrhundert die Unterschrift zeigte: ‚Explicit tractatus de musica magistri Johannis de Muris de Francia' (!). Seinen Inhalt muß ich ausziehen ***):

1. „Vollkommene Konsonanzen sind Einklang, Quinte und Oktave.

---

*) Siehe Vorschrift 1, S. 263.

**) Siehe Regel 12, S. 262.

***) 1. „Istarum praedictarum specierum quaedam faciunt consonantiam perfectam quaedam imperfectam. . . . Unisonus, diapente et diapason faciunt consonantiam perfectam. 2. Et aliae species videlicet semiditonus et ditonus, tonus cum diapente faciunt consonantiam imperfectam, quia tendunt ascendere vel descendere in speciebus praedictis perfectis scilicet

2. Unvollkommene Konsonanzen sind die kleine und große Terz, die große Sexte *(die kleine Sexte ist nicht genannt!)*, welche sich stufenweise aufwärts oder abwärts in die vollkommenen fortzubewegen streben, die kleine Terz in den Einklang, die große in die Quinte, die große Sexte in die Oktave. Für die Oktaverweiterungen der Intervalle gelten dieselben Bestimmungen.

---

semiditonus in unisono, ditonus in diapente, tonus cum diapente in diapason ascendendo vel descendendo seriatim. Et quod ordinavi de semiditono (et) ditono supra unisonum, sic supra diapason intendatis. 3. Sciendum est etiam, quod discantus debet habere principium et finem per consonantiam perfectam. 4. *Debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo, prout possumus, evitare.* 5. Sciendum est notabiliter, quod nos (GERB. non) possumus duas notas ponere in *rota* vel in una linea vel in uno spatio et eodem modo duas octavas: item duas sextas eodem modo, si octava sequitur ultimam. 6. Item sciendum est *quod sexta nullo modo potest poni in discantu simplici, nisi quod octava sequatur immediate.* 7. *Item sciendum est, quod nos possumus ascendere per unam tertiam vel per duas vel per tres, sicut placet, cum tenore.* 8. Et etiam possumus licentialiter ponere duas tertias in *rota* et in una linea vel in uno spatio. Item possumus ponere duas quintas cum una tertia in rota et duas octavas simili modo et duas quintas cum octava et tertia, et duas octavas cum quinta et tertia per ascensum vel descensum tenoris. Et istud supradictum non debet poni in discantu, nisi dum evitari non potest. 9. Item sciendum quod nos **optime possumus ascendere cum tenore de tertia in quintam et sic de omni imperfecta specie in speciem perfectam, et e contrario eodem modo descendere cum tenore**; et est *valde pulcrum in discantu.* 10. Item sciendum est, quod MI contra FA non concordat in speciebus perfectis, utpote in quinta, et octava, et . . . duodecima ac in unisono; sed in speciebus imperfectis scilicet in tertia sexta et decima licentialiter potest poni contra aliud. 11. Item notandum est diligenter, quod quando *simplex cantus sive tenor, quod idem est,* vadit in summo passu, utpote in passum tertium; si velimus discantare illum simplicem cantum, *fingimus voces* ipsi concordabiles *in exteriori parte manus,* utpote quintas et octavas, et sic de aliis speciebus, secundum quod bene licitum est. 12. Item sciendum est, quod quando velimus cantare per falsam musicam, oportet, quod discantando accipiamus istam vocem UT in D lasolre, et RE in E lamire, et MI in F faut et FA in G solreut et SOL in a lamire et LA in ♭ fa ♮ mi.. Unde *bene possumus per totam manum discantare per falsam musicam,* dum tenor non sit concordabilis verae musicae. Sed quando per veram discantare possumus, per falsam illicitum est discantare."

3. Anfang und Ende des Diskant muß eine vollkommene Konsonanz bilden.

4. *Die stufenweise Folge zweier vollkommenen Konsonanzen ist sowohl aufwärts als abwärts ‚nach Möglichkeit zu vermeiden*‘.

5. Über stillstehendem Tenor *(in rota)* können zwei Einklänge (Gerb. *notas* statt *unisonos*) oder zwei Oktaven stehen, auch zwei Sexten (wenn die Oktave folgt).

6. Die Sexte darf im einfachen Diskant (auch hier *nicht* der Ausdruck *punctus contra punctum*!) nur gebraucht werden, wenn die Oktave unmittelbar nachfolgt.

7. Es ist erlaubt, mit dem Tenor in Terzen aufzusteigen; auch können über stillstehendem Tenor *(in rota)* mehrere Terzen auftreten.

8. Auch zwei Quinten und eine Terz oder zwei Oktaven (und eine Terz) oder zwei Quinten, Oktave und Terz, oder zwei Oktaven, Quinte und Terz sind über stillstehendem Tenor zulässig, je nachdem derselbe (nachher) steigt oder fällt, doch nur, wenn es nicht zu vermeiden ist.

9. „*Sehr wohl kann man parallel mit dem Tenor aufwärts oder abwärts aus der Terz in die Quinte,* **überhaupt aus einer unvollkommenen Konsonanz in eine vollkommene fortschreiten,** *ja das ist von großer Schönheit im Diskant*“ (das ist schon eine regelrechte Opposition gegen das aufkeimende Verbot der „verdeckten“!)

10. MI *contra* FA ist diskordant für alle vollkommenen Konsonanzen; für unvollkommene, nämlich die Terz, Sexte und Dezime (Gerbert: *undecima*) ist dagegen MI *contra* FA erlaubt (z. B. c *fa* gegen e *mi* oder f *fa* gegen a *mi* und in der *Musica falsa* [s. unten] auch G *fa* gegen ♮ mi).

11. Bewegt sich der Tenor in sehr hoher Lage, nämlich in der dritten Oktave (‚in passum tertium‘ [?]), so ist die *Einführung jenseits der Grenze der „Hand“ liegender Töne* zur Gewinnung von Quinten, Oktaven und anderen Konsonanzen für den Diskant statthaft (bekanntlich reicht die Guidonische „Hand“ nur bis zu unserem d^2; schon e^2 fällt außerhalb der Hand. *Hier wird wohl*

zum ersten Male in der Literatur ausdrücklich die Erweiterung des Umfanges über diese Töne hinaus freigegeben.)

12. Will man mit ‚musica falsa' diskantieren, so nimmt man D als Ut an:

UT	RE	MI	FA	SOL	LA
D	E	F♯	G	a	♮

Dann kann man (mit den gewöhnlichen Mutationen wie SOL = UT statt FA = UT und UT = FA statt UT = SOL, welche c♯ bzw. C♯ einführen) durch die ganze Hand mit fingierten Tönen diskantieren."

Hier frappiert zunächst die *Bedingtheit des Verbotes der Parallelen vollkommener Konsonanzen* (4), welche die Vermutung nahe legt, daß dieser Traktat noch ganz in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört. Rätselhaft ist der mehrmals vorkommende, bei keinem anderen Schriftsteller in ähnlichem Zusammenhange sich findende Ausdruck ‚*in rota*'. Dabei an den Kanon (Rondellus, Rotula, Rota) zu denken, ist ausgeschlossen, da es sich nach dem Zusammenhang nur um Intervalle über stillstehendem oder seinen Ton repetierenden Tenor handeln kann. Ganz an entsprechender Stelle schreibt auch die *Ars contrapunctus sec. Phil. de Vitriaco* (Couss., *Script.* III. 27) „sed bene *in una linea vel spatio* *) ubi plures notae inveniuntur". Beide Stellen zusammengenommen erklären auch die noch dunklere bei Guilelmus Monachus (Couss., *Script.* III. 290) „*sed nos bene possumus facere, si sint quatuor vel tres notulae, quod illae tres sint tres quintae*" etc. Es bleibt aber das Rätsel des Wortsinnes zu lösen. Wenn nicht etwa Gerbert ‚*rota*' statt ‚*nota*' *(eadem nota)* gelesen oder vielleicht gar an der betreffenden Stelle ein ganz anderes Wort *(reiterata?)* gestanden hat, so darf man vielleicht an das englische ‚*root*' (= Wurzel) denken, das ja heute Terminus für Grundton, ist oder aber *rota* = Rad ist ein sonst nicht weiter überlieferter Terminus für die ‚*repercussio*' gewesen. Merkwürdig ist das fortgesetzte Schwanken der Traktate bezüglich der *kleinen Sexte*, deren Übergehung man hier durchaus noch im Sinne der frankonischen Lehre aufzufassen hat (daß sie Dissonanz ist).

Auch die *Ars contrapuncti secundum* (!) Johannem de Muris (Couss., *Script.* III. 59—60) kennt nur drei vollkommene und drei unvollkommene Konsonanzen bis zur Oktave: Einklang, Quinte und

*) Vgl. S. 296 (in eadem sede).

Oktave; kleine und große Terz und nur die *große* Sexte. Die Fortschreitungstendenz der unvollkommenen Konsonanzen wird übereinstimmend mit den mehrfach angetroffenen Bestimmungen direkten Sekundanschlusses angegeben, aber nicht mehr apodiktisch, sondern durchweg mit dem Zusatz, daß „der Abwechslung des Gesanges wegen" auch andere Intervalle als die nächstanschließenden zulässig seien. Dabei kommen einige interessante Spezialvorschriften heraus *):

1. Wenn die kleine Terz nicht zum Einklang [sondern zur Quinte] fortschreitet, soll sie in die große verwandelt werden (*sustineri;* vgl. S. 130 Anm.).

*) „Primo enim sciendum est, quod supra octavam non est species; quidquid fit supra octavam potest dici reiteratio vel reduplicatio. Infra quam octavam inclusive sunt sex species: tres perfectae et tres imperfectae. Prima species perfecta: scilicet *unisonus* quamvis secundum quosdam non sit consonantia, est tamen secundum Boetium fons et origo omnium aliarum consonantiarum et requirit post (*prae* ?) se naturaliter semiditonum id est *tertiam minorem.* Est autem semiditonus RE FA et MI SOL et e converso. Potest etiam habere post se aliam speciem perfectam vel imperfectam et hoc secundum variationem cantus. *Dyapente* est species perfecta et vocata quinta; requirit post *(prae ?)* se ditonum id est *tertiam majorem.* Est enim ditonus UT MI, FA LA et e converso. Potest etiam habere aliam speciem perfectam vel imperfectam et hoc causa praedicta. *Dyapason,* id est octava, species perfecta requirit naturaliter post *(prae ?)* se dyapente cum tono scilicet *sextam perfectam;* potest etiam habere aliam speciem perfectam vel imperfectam causa praedicta. *Semiditonus,* id est tertia minor species imperfecta requirit naturaliter post se *unisonum*; potest etiam habere aliam speciem perfectam vel imperfectam, sed *opportet tunc tantum sustineri quod fiat dytonus. Dytonus* id est tertia major, species imperfecta naturaliter requirit post se dyapente id est *quintam*; potest etiam habere aliam speciem perfectam vel imperfectam; sed *opportet tantum sustineri quod fiat semiditonus. Dyapente cum tono* species imperfecta requirit naturaliter post se dyapason id est *octavam;* potest etiam habere aliam speciem perfectam seu imperfectam, et hoc causa praedicta. *Et est sciendum quod quilibet cantus debet incipi et finiri in consonantia perfecta. Item quod nunquam debet ascendere neque descendere cum tenore in consonantia perfecta: Sciendum est quod nunquam debet fieri simul duae consonantiae similes perfectae* sed bene possunt fieri duae tres vel quatuor imperfectae similes. Item sciendum est quod quando cantus ascendit, discantus debet descendere et e converso."

2. Wenn die große Terz nicht in die Quinte [sondern in den Einklang] übertritt, soll sie in die kleine verwandelt werden (ebenfalls *sustineri* !).

3. Manchmal tritt die große Sexte nicht in die Oktave, sondern in die Quinte über, nämlich wenn der Tenor eine große oder kleine Terz steigt.

(NB. 2. und 3. nur im *Cod. Ferrariensis.*)

Das Parallelverbot hat die Fassung: „Niemals soll der Cantus mit dem Tenor *im Abstande einer vollkommenen Konsonanz* steigen oder fallen. Niemals dürfen zwei gleiche *(similes)* vollkommene Konsonanzen direkt nacheinander (*simul* = zusammen) vorkommen, wohl aber zwei, drei oder vier gleiche unvollkommene."

Der an diese Anweisung anschließende Traktat: „*Qualiter debent poni consonantiae in contrapuncto* (Couss., *Script.* III. 60 ff.) hat mit derselben nichts zu tun und weicht in ganz wesentlichen Punkten von ihr ab*). Er stellt (indem er die Intervalle bis zur Duodezime zählt) vier vollkommene und drei unvollkommene Konsonanzen auf; letztere sind *Terz, Sexte* und *Dezime*, also:

1. *Die kleine Sexte wird mit der großen als gleichwertig behandelt.* (!)

2. Parallelfortschreitung in vollkommenen Konsonanzen gleicher Größe ist verboten; unbedenklich *(bene potest)* ist die Fortschreitung aus der Duodezime in die Oktave, aus der Oktave in die Quinte, aus der Quinte in den Einklang und umgekehrt (ob bei dieser Bestimmung *Gegenbewegung* gemeint ist, bleibt fraglich).

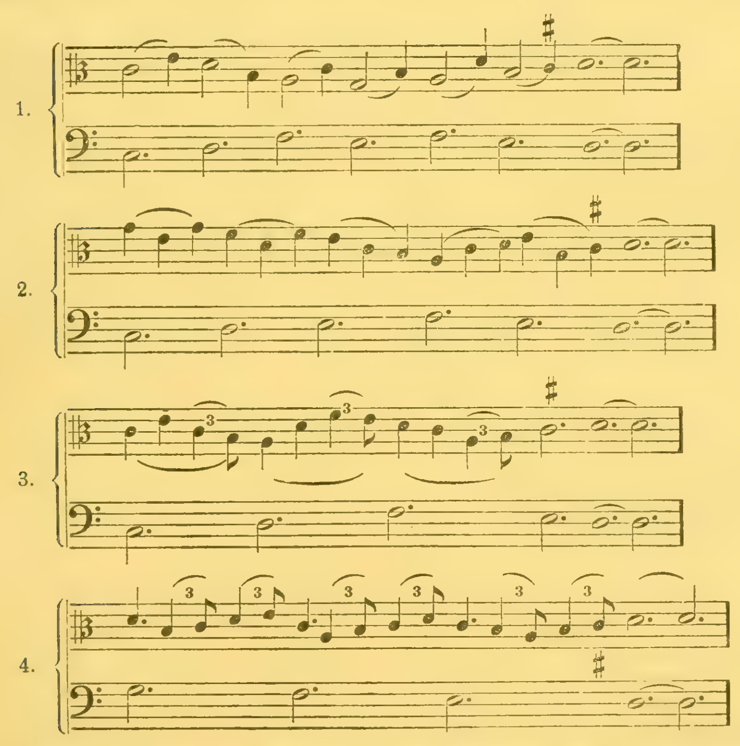
3. Parallelen unvollkommener Konsonanzen sind bis zu ihrer drei (!) gestattet; dann aber soll eine vollkommene folgen.

---

*) „Perfectae sunt unisonus, quinta, octava et duodecima, imperfectae sunt tertia, sexta et decima." (S. 61): „In suo contrapuncto non debet dare duas duodecimas nec duas octavas nec duas quintas nec duos unisonos simul et semel, sed bene potest descendere de duodecima in octavam et de octava in quintam et de quinta in unisonum et sic per ascensum . . . talis potest in suo contrapuncto dare duas vel tres imperfectas ad plus, postea debet sequi perfecta . . . non debet dare in suo contrapuncto duas aequales notas quae sunt duorum temporum etiam si in prima sonant quinta et in alia sexta . . . *Ratio hujus potest esse quia tenor discantaret et hoc prohibitur expresse* (!)."

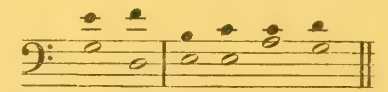
4. Der Kontrapunkt soll nicht während zweier Zählzeiten auf derselben Tonhöhe stillstehen, auch nicht wenn die Intervalle Quinte und Sexte sind (!); denn *sonst würde der Tenor diskantieren, was ganz speziell verboten ist* (!).

Der zweite Abschnitt des Traktats handelt von der *Diminutio contrapuncti* in umständlicher und sehr klarer Weise, doch lediglich bezüglich der *Wertverhältnisse der Noten* in der perfekten und imperfekten Mensur der Brevis und Semibrevis, berührt dabei aber die zu verwendenden Intervalle mit keinem Worte. Die Beispiele sind vortrefflich und beweisen, daß die Praxis bereits recht erfreulich aussieht, z. B.:



Endlich liegt uns noch eine *Ars discantus per* (!) Johannem de Muris vor (Couss., *Script.* III. 68), deren erster Teil (bis S. 70 wo die Fragen beginnen) eine mit der soeben besprochenen durch-
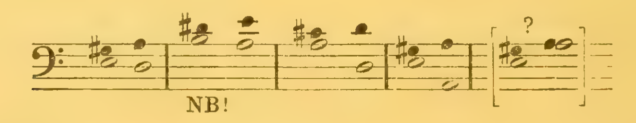
aus übereinstimmende Anweisung für den Kontrapunkt bildet, obgleich die Fassung abweicht. *Beide Arten der Sexte stehen völlig gleichwertig neben den Terzen als unvollkommene Konsonanzen.* Die Zweifel bezüglich der freigegebenen Folgen Oktave — Quinte usw. (ob nur in Gegenbewegung?) läßt leider auch diese Fassung ungelöst. Doch enthalten die Beispiele eine große Zahl von „verdeckten" (vgl. S. 267). Die Sexte soll eigentlich nur vor der Oktave auftreten, doch wird bei Quartensprüngen des Tenor die Folge Sexte — Dezime bzw. Sexte — Terz freigegeben:



Dieser erste Teil gibt die (sehr einfachen) Beispiele in *hohlen Noten*, was ich aber nicht für einen strikten Beweis geringeren Alters halte (der Kodex ist allerdings im 15. Jahrhundert geschrieben).
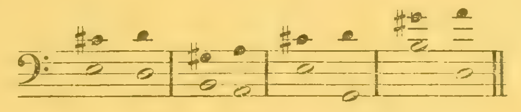
Der zweite Teil (S. 70 ‚*Quot sunt concordationes*') steht bezüglich der Sexten (die er in beiden Größen als unvollkommene Konsonanzen wertet) auf dem Boden des ersten Teils und geht wie die *Ars contrapuncti secundum* JOH. DE MURIS energisch mit Einführung der *musica ficta* vor *):

1. „Wo immer die *kleine Terz* mit sekundweise aufwärts schreitendem Diskant in die Quinte oder ein anderes (!) vollkommen konsonierendes Intervall übertritt, *muß sie in die große verwandelt werden* (*perfici*, durch ♯):
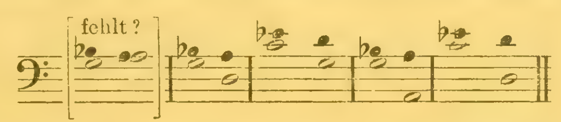


*) „Quandocunque tertia imperfecta id est non plena de tonis immediate post se habet quintam *sive etiam aliam quamcunque speciem perfectam*, ascendendo solam notulam, illa tertia imperfecta debet perfici ♮ duro"; ebenso sind die anderen Bestimmungen formuliert, z. B.: „Quandocunque tertia perfecta id est plena de tonis immediate post se habet unisonum (COUSS. quintam) sive aliam quamcunque perfectam speciem descendendo (COUSS. ascendendo) solam notulam, illa tertia perfecta debet imperfici ♭ molli."

2. Wo immer die *kleine Sexte* mit sekundweise aufwärts schreitendem Diskant in die Oktave oder ein anderes vollkommen konsonierendes Intervall übertritt, *muß sie in große verwandelt werden.*

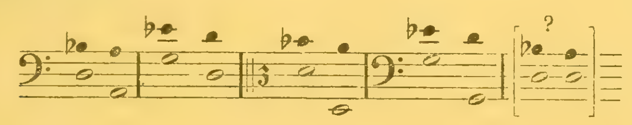


Dasselbe (1—2) gilt für die Oktaverweiterungen.

3. Wo immer die *große Terz* mit sekundweise abwärtsschreitendem (Couss. *ascendendo*) Diskant in [den Einklang], die Quinte oder ein anderes vollkommen konsonierendes Intervall übertritt, muß sie in die kleine verwandelt werden (*imperfici*, durch ♭):

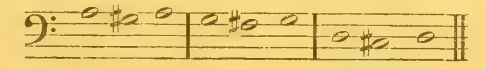


4. Wo immer die *große Sexte* mit stufenweise abwärtsschreitendem Diskant in die Oktave oder irgendein anderes vollkommen konsonierendes Intervall übertritt, muß sie in die kleine verwandelt werden:



Das gleiche gilt für die Oktaverweiterungen.

Endlich erfolgt S. 73 die *ausdrückliche Vorschrift des Subsemitonium**) für die drei Fälle:



Diese Bestimmungen sind nicht für die Oberstimme gemeint, vielmehr ist wie oben S. 260 (Muris) das *Cantus simplex* als *Cantus*

*) „Quandocunque in simplici cantu est LA-SOL-LA hoc SOL debet *sustineri* (vgl. S. 264) et cantari sicut FA-MI-FA,“ ebenso für die beiden anderen Fälle; zuletzt: „Et est notandum quod in contrapunctu nullae aliae notae sustinentur nisi istae tres scilicet SOL, FA et UT.“

firmus zu verstehen, so daß also diese Subsemitonien wirklich für den Tenor (!) disponiert werden (für den Diskant erscheinen sie bereits nach den vorausgehenden Bestimmungen selbstverständlich); da ausdrücklich bestimmt wird, daß nur SOL, FA und UT erhöht werden *(sustinentur)*, also niemals RE oder gar LA, so muß das zweite Beispiel zur ersten Regel (NB.) falsch sein (dis).
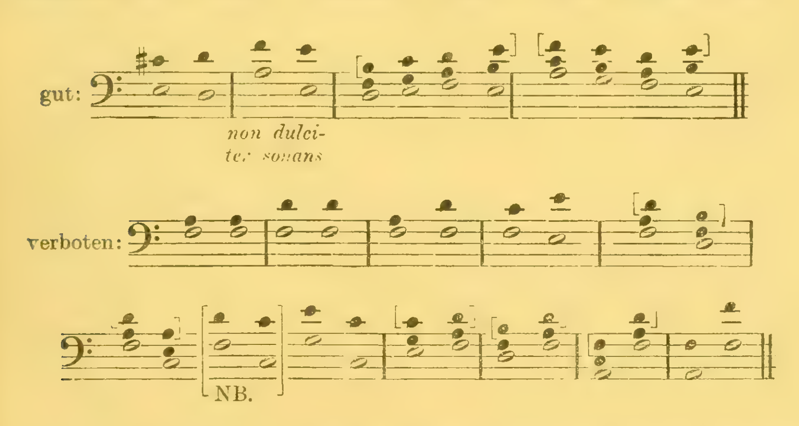
Durch diese ausführliche Darlegung rückt aber die Zulassung des MI contra FA in dem (S. 261) besprochenen MURIS-Traktat bei GERBERT, *Script.* III. 306 in andere Beleuchtung und die ‚*Dissonantiae magis propinquae consonantiis*' des MARCHETTUS (GERBERT, *Script.* III. 81, vgl. oben S. 135) werden aus einer theoretischen Spitzfindigkeit zu einer praktisch äußerst bedeutsamen Sache. MARCHETTUS, der Terzen und Sexten noch für Dissonanzen erklärt, motiviert sehr fein, daß die Sexte darum weniger zur Quinte als zur Oktave hinneige, weil ‚beide Töne dissonieren' und daher beide eine auflösende Fortschreitung verlangen (a. a. O. S. 81); diese sei desto befriedigender, je kleiner die Schritte der beiden Stimmen seien*). Daß er damit eigentlich übermäßige Terzen und Sexten für noch besser erklärt als große, wird nicht weiter erörtert**). Offenbar war diese Art chromatischer Veränderung der Sexten und Terzen bereits zur Zeit der Abfassung der *Lucidarium* (1274) sehr verbreitet, wenn auch anscheinend mehr mit ♭ als mit ♯, was des MARCHETTUS Beifall wenigstens für die Sexten nicht hat (a. a. O.).

Die weitere Fortsetzung der *Ars discantus per* JOH. DE MURIS beseitigt auch die letzten Zweifel an unserer Auslegung des ‚*in rota*' (s. oben S. 261 f.), obgleich der Verfasser keineswegs mit dem

*) „Hoc ideo est eo quod dissonantia sit quoddam imperfectum, requirens perfectum quo perfici posset. Consonantia autem est perfectio ipsius. Quanto enim minus dissonantia distat a consonantia, tanto minus distat a sua perfectione et magis assimilatur eidem et ideo magis amicabilis est auditui tamquam plus habens de natura consonantiae."

**) Obgleich über die Forderung der *großen* Sexte vor der Oktave niemals hinausgegangen worden ist, so mag doch FR. X. HABERL (Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1898, S. 35) recht haben, wenn er annimmt, daß (wenigstens später) auch in den Fällen die Sänger regelmäßig das Semitonium markiert (also eine *übermäßige* Sexte gesungen) haben werden, wo der Tenor einen phrygischen Schluß (FA—MI) hatte.

jenes Traktats einer Meinung ist. Anschließend an das Verbot der Folge *) vollkommener Konsonanzen gleicher Art sagt er nämlich (Couss., *Script.* III. 73): „Stehen im Cantus zwei Noten auf derselben Linie oder in demselben Spatium, so kann der Diskant dazu beliebige konsonante Intervalle nehmen, nur nicht zwei Terzen oder zwei Sexten oder Sexte — Oktave. Ferner verbietet er über fallender Sekunde des Cantus die Folge Quinte — Oktave (weil Sexte — Oktave das normale ist), über fallende Terz zwei Terzen oder Sexten, über fallender Quarte dasselbe aber auch Sexte — Oktave, über fallender Quinte oder Sexte ebenfalls Sexte — Oktave; über steigender Sekunde verbietet er zwei Terzen, zwei Sexten und Sexte — Oktave, über steigender Terz oder Sexte dasselbe. Terzen- und Sextenfolgen sind überhaupt nur über mehrmals stufenweise gehendem Tenor zulässig, Sexte — Oktave nur, wenn der Cantus eine Stufe fällt oder einen Quartschritt abwärts macht (doch „klinge letzteres nicht lieblich", weshalb es auch vorher verboten ist):



Das ist gewiß ein raffiniert durchgearbeitetes System, das aber nicht zu allgemeiner Geltung gelangt ist, obgleich es in seinem Kerne auf der Grundlage des englischen Diskant beruht, wie gar nicht zu verkennen ist. Von irgendwelcher freieren Behandlung

*) „Item *supra notulas in eadem linea vel eodem spatio sese sequentes* sicut LA — LA, SOL — SOL etc. *possunt poni omnes concordantiae exceptis duabus tertiis et duabus sextis et sexta-octava cum suis aequipollentiis.*"

ist allerdings nichts zu spüren, alles beruht auf nüchternem Schematismus. Daß der Pariser MURIS selbst für diesen Traktat verantwortlich gemacht werden könnte, erscheint mir sehr zweifelhaft; trotz des ‚*per*' handelt es sich wohl in diesem Falle nur um die *Weiterbildung* der Lehre MURIS. Von besonderem Interesse ist noch der vom *dreistimmigen Satze* handelnde Abschnitt des Traktats (S. 92—95 bei COUSS., *Script.* III.). Derselbe ist *vielleicht der älteste Versuch, der dritten Stimme* (zu einem fertig vorliegenden zweistimmigen Satze) *von Fall zu Fall bestimmte Wege anzuweisen* und über die nichtssagenden allgemeinen Redensarten der frankonischen Epoche (abwechselnde Parallelführung mit einer von beiden Stimmen, möglichste Konsonanz zu beiden) hinauszukommen. Die Bestimmungen sind in der Tat äußerst vernünftig und zeigen den *Durchbruch der Erkenntnis des Akkordbegriffes* an *):

1. „Wer über einem Tenor zwei Kontrapunkte, d. h. zwei Diskante komponieren will, der muß sich hüten, daß er nicht beiden gleichbedeutende *(aequipollentes)* oder gar dieselben *(consimiles)* Konsonanzen gibt, z. B. Quinte und Duodezime oder Oktave und Doppeloktave oder Terz und Dezime usw., denn in solchem

*) (COUSS., *Script.* III. 92): „Quicunque voluerit *duos contrapunctus* sive discantus componere super unum tenorem debet se cavere ne duas aequipollentes sive consimiles concordantias componat ut in uno contrapunctu quintam et in alio duodecimam et e contra, aut in uno octavam et in alio duplicem octavam et e contra, aut in uno tertiam et in alio decimam, aut in uno sextam et in alio decimam tertiam et contra et sic de aliis, *quia ibidem nulla esset diversitas* nec ibidem apparerent duo soni sed tantum unus . . . Et debet etiam se cavere ut in uno contrapunctu componat quintam et in alio sextam, aut in uno duodecimam et in alio duplicem sextam et e contra, aut in uno quintam et in alio duplicem sextam et e contra, aut in uno duodecimam et in alio sextam et e contra, *quia totaliter discordarentur eo quod oriuntur ex secundis* . . . Et dulce quod potest poni est *quando quinta ponitur in uno contrapunctu et in alio decima,* quia quamvis tenor taceret illi duo contrapunctus insimul concordarentur sine tenore, quia esset sexta. Item etiam dulce est quando decima in uno contrapunctu ponitur et in alio duodecima, quia etiam sine tenore concordarentur et maneret tertia. — Item etiam dulce est quando sexta in uno contrapunctu ponitur et in alio octava, quia etiam sine tenore concordarentur. Et sic dicendum est de suis aequipollentiis."

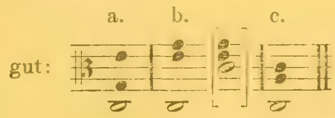
Falle würden sich nicht zwei verschieden klingende, sondern zweimal dieselben Töne ergeben:

nicht gut:

2. Auch muß er sich hüten, daß er nicht dem einen Diskant die Quinte und dem andern die Sexte gibt, auch die Oktaverweiterungen beider können nicht miteinander verbunden werden, da sie wegen der (wenn auch versetzten) Sekunde völlig dissonieren würden:

nicht gut:

3. *Das lieblichste ist, dem ersten Diskant die Quinte und dem zweiten die Dezime zu geben*, da diese beiden auch ohne Tenor eine Konsonanz (die Sexte) bilden würden, oder aber dem ersten die Dezime und dem zweiten die Duodezime, welche ebenfalls ohne Tenor konsonieren (Terz). Auch kann man dem ersten die Sexte geben und dem zweiten die Oktave, welche ebenfalls ohne Tenor konsonieren (Terz). Das gleiche gilt für die Oktavversetzungen *aequipollentiae)* der genannten:



(Wenn uns hier c. weniger einleuchtet, so ist doch ein Fehler wohl nicht zu vermuten, da von einem solchen ersten Versuche nicht gleich ein allseitiges Gelingen zu erwarten ist.)

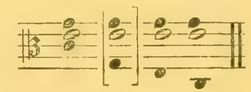
Dieser Anweisung für die akkordische Disposition der Töne des Triplum im alten Sinne (zwei Diskante über dem Tenor) folgt eine Anweisung für die Komposition dreistimmiger *Moteti* oder *Carmina*, bei welchen die dritte Stimme meist *unter* dem Tenor liegt und deshalb *Contratenor* genannt wird, während der Diskant auch *Carmen* heißt *):

*) „Ad sciendum componere carmina vel motetos cum tribus, scilicet cum tenore, carmine et contratenore primo notandum est, quod quando
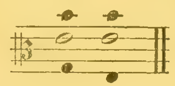
1. „Ist der Diskant *(Carmen)* im Einklange mit dem Tenor, so erhält der Kontratenor die Terz, Quinte, Sexte (die aber nicht so gut klingt), Oktave oder auch Dezime unter dem Tenor, aber nicht der Einklang (!). Sieht man von der Sexte ab, so sind also *gute dreifache Zusammenklänge* (eigentlich Verbindungen je dreier konsonanten Intervalle, nämlich z. B. wo c e g disponiert wird: c e, e g und c g):



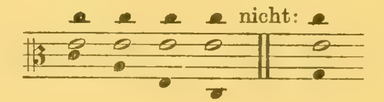
2. Hat der Diskant die Terz über dem Tenor, so erhält der Kontratenor die Terz, Sexte (die aber nicht so gut klingt), Oktave oder Dezime unter dem Tenor, nicht aber die Unterquinte. So sind also gute dreifache Zusammenklänge:



3. Hat der Diskant die Oberquinte, so erhält der Kontratenor die untere Sexte oder Oktave, *nicht* aber die untere Terz, Quinte oder Dezime, so daß gute dreifache Zusammenklänge nur sind:



4. Hat der Diskant die obere Sexte, so erhält der Kontratenor die untere Terz, Quinte (die hier am besten klingt), Oktave oder Dezime, aber nicht die Sexte (!). Die dreifachen guten Zusammenklänge sind also:



---

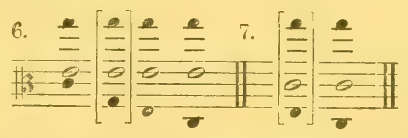
unisonus habetur super principalem tenorem tunc tertia sub tenore vel quinta sub vel sexta sub (quae sexta tunc non dulce sonat) vel (COUSS. nec) octava sub vel decima sub potest poni in contratenore, sed eadem concordatio non potest ibidem poni... Insimul sic sexta (COUSS. quinta vel sexta) remota (COUSS. remotis) manent tres bonae (COUSS. binae) diversae concordationes supra quamcunque notatam“ usw.

NB. fehlt! [5. Hat der Diskant die obere Oktave, so erhält der Kontratenor die untere Terz, Quinte, Sexte (die aber nicht so gut klingt), Oktave oder Dezime:



6. Hat der Diskant die obere Dezime (usw. dieselben Intervalle wie bei gegebener Terz [2]).

7. Hat der Diskant die obere Duodezime (usw. wie bei gegebener Quinte [3]):

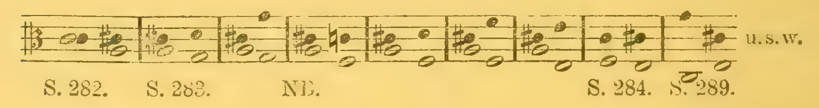


Erstaunlich ist hier die Konsequenz, mit welcher die Sexte unter dem Tenor angezweifelt wird (bis auf den einen guten Fall unter 3) und der Quartsextakkord direkt abgelehnt (unter 4). Ein offenbarer Fehler ist bei 1 die Einbeziehung der Quinte unter die abzulehnenden Intervalle; da auch sonst der Text nicht ohne (leicht zu emendierende) Fehler ist, so kann man das ‚quinta vel' unbedenklich streichen.

Daß wir diese Anweisung wirklich auf Rechnung des Pariser Muris setzen dürften, ist nicht sehr wahrscheinlich. Hätte Simon Tunstede (1351), der die Kompositionen Vitrys kannte, diese sehr einleuchtenden Bestimmungen zu Gesicht bekommen, so würde er schwerlich Francos nichtssagende Vorschriften für den dreistimmigen Satz nachgeschrieben haben. Dagegen waren Tunstede die neueren Anschauungen vom zweistimmigen Satze nicht unbekannt, und auch er gibt uns eine schwerwiegende Bestätigung der *freien Veränderung der Terzen und Sexten durch ♯ und ♭*, jenachdem sie nach außen oder nach innen fortschreiten. Die Hauptstelle findet sich, wo man sie nicht sucht, in dem den Kirchentönen gewidmeten III. *Principale*, Kap. 14 (Couss., *Script.* IV. 227) *): „Steigt der

*) „Et nota quod quando duo cantores simul cantant unus autem planum cantum et alius discantum: si qui discantat descenderit et gravis

Cantus planus (Tenor) und fällt der Diskant, so muß die (zwischen Quinte und Einklang) dazwischentretende Terz eine *kleine* werden; gehen die Stimmen auseinander durch die Terz (in die Quinte), so muß die Terz eine große sein.“ Daß es Tunstede mit dieser radikalen Bestimmung ernst ist, beweist er dadurch, daß er im 19. Kapitel des IV. *Principale* ausdrücklich auf dieselbe zurückverweist *) (Couss., *Script.* IV. 280): „Die kleine und große Terz werden, jenachdem der Cantus steigt oder fällt, verändert, wie aus dem 14. Kapitel des III. *Principale* zu ersehen.“ Auch führen die das. S. 282—94 gegebenen Spezialvorschriften für den Diskant zahlreiche Fälle der Anwendung des ♯ vor:



Leider sind die Beispiele nicht ganz zuverlässig; doch genügen diese Proben, zu erweisen, wie reichlich Tunstede über die Musica ficta verfügt. Prüfen wir die Anweisungen Tunstedes auf die Verbote der *Ars discantus sec. Joh. de Muris*, so findet sich zwar nur ein einziger Widerspruch (Tunstede gestattet $\begin{smallmatrix} c & e \\ F & E \end{smallmatrix}$); aber da Tunstede fast durchweg nur Gegenbewegung normiert, so kommt die gerade Bewegung mit Konsonanzen kaum in Betracht. Das Verbot der Parallelen (S. 281) **) ist für den zweistimmigen Satz
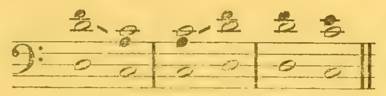
---

vox ascendat et tertia intersit, illa tertia habet fieri ex semiditono. Sed si cantant in unisono et unus recedit ab alio per unam tertiam vocem illa tertia esse debet ex dytono. Decima . . . nota sive vox et tertia sunt ejusdem naturae.“

*) „Nam semiditonus et ditonus qui tertiam tenent vocem diversimode variantur prout cantus ascendit et descendit, ut patet in Tertio Principali capitulo XIV.“

**) „Nunquam duae concordantiae perfectae consequenter fieri debent nec ascendendo neque descendendo nisi pausa intervenerit aut *quando tres cantus simul modulantur:* et non potest fieri aliter bono modo quin duae perfectae concordantiae aut ascendendo vel descendendo concurrant vel forte *propter majorem melodiam,* tunc unus illorum cantus fiet in concordantiis imperfectis, ut gratia exempli, si duae sint diapason consequenter, alius erit in decima voce et in sexta vel e contrario, aut fient duae decimae.“

streng und erlaubt Quinten- und Oktavenfolgen nur, wenn eine Pause den Anschluß unterbricht (vgl. S. 134, ANONYMUS 5, COUSS. I.). Für den dreistimmigen Satz werden wie bei dem Pariser MURIS (vgl. S. 252) zwei Oktaven oder Quinten aus Rücksicht auf bessere melodische Wirkung *(propter majorem melodiam)* ausnahmsweise gestattet, wenn die dritte Stimme dazu unvollkommene Konsonanzen nimmt, z. B.:



Ein überlegener Kopf tritt uns wieder entgegen in dem Paduaner PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, der um 1400 bereits im Mannesalter gestanden haben wird, da seine erhaltenen theoretischen Arbeiten von 1404 bis 1413 datiert sind. Bei den Paduanern muß wohl MARCHETTUS noch nach hundert Jahren in hohem Ansehen gestanden haben, da es PROSDOCIMUS für notwendig erachtet, dessen theoretischen Beruf heftig zu bestreiten (COUSS., III. XXVIII), was wir heute durchaus nicht billigen können. Uns erscheint PROSDOCIMUS nur *praktischer* als MARCHETTUS, dem wir sein praktisches Ungeschick gern um einige theoretische Lichtblitze wie die S. 138 besprochene Erklärung der chromatischen Trugfortschreitungen, nachsehen. Daß aber PROSDOCIMUS klarer ist als MARCHETTUS, darf ihm nicht ganz als persönliches Verdienst angerechnet werden, da er eine stattliche Reihe weiterer Vorarbeiten seit MARCHETTUS benutzen konnte, vor allem diejenigen des Pariser MURIS, von dessen *Practica musica* seine erste Arbeit (1404) nur ein Exzerpt ist (von COUSSEMAKER deshalb nicht abgedruckt). Seine zweite Schrift *Tractatus practice* (sic?) *de musica mensurabili* (COUSS., *Script.* III. 200) beruft sich auf jene erste und erklärt ebenfalls noch, der Weise MURIS' sich anzuschließen und nur in geringfügigen Punkten abzuweichen. In der Tat spricht er denn auch z. B. von der *Diminutio*, der Ersetzung der größeren Notenwerte durch kleinere, aber nicht in der Schreibweise, sondern nur im Vortrage *),

*) Den strikten Beweis, daß es sich *nicht* um die Schreibweise in kleineren Werten handelt, liefert der ANONYMUS X (COUSS., *Script.* III. 415) ein in dieselbe Zeit zu setzender kleiner Traktat, der auch von den roten

vermutlich schon verlangt durch ◯ ₵ [Allabreve] oder aber wie im ANON. X. (COUSS. III., s. Anm.) durch den Color, desgleichen von der *Synkope* und von der *motivischen Figuration (Color* und *Talea)* durchaus in der Weise des ‚*Libellus cantus mensurabilis*' (COUSS., *Script.* III. 46—56), handelt sonst nur von den Notenwerten und kommt auf die Satzregeln nicht zu sprechen. Betreffs des dritten v. J. 1409 datierten Traktats passiert COUSSEMAKER ein seltsames Mißverständnis, indem er behauptet, in dieser ‚*Summula proportionum*' würden „zum ersten Male" die seit VITRYs Vorgange an Stelle der alten ‚*Modi*' getretenen ‚*proportiones*', d. h. verschiedene Mensurbestimmungen für gleichzeitig singende Stimmen erklärt, während der Traktat nichts weiter enthält als einiges elementare musikalische Rechnungswesen nach Art der zahllosen aus dem BOETIUS ausgezogenen Abhandlungen über die *Proportio multiplex*, *superparticularis* und *superpartiens* und deren Umkehrungen als Grundlage der *Intervallenlehre*, ohne auch nur mit einem Worte eine Beziehung auf rhythmische Verhältnisse anzudeuten, unter *ausdrücklicher Bezugnahme* auf die Alten (*antiqui doctores* S. 258).

Das eigentliche Hauptwerk des PROSDOCIMUS DE BELDEMANDUS ist sein 1412 geschriebener *Tractatus de contrapunctu* (COUSS., *Script.* III. 193). Das Wort *contrapunctus* hat jetzt neben seinem engeren Sinne (Note gegen Note) bereits seinen weiteren heutigen bekommen (S. 194: „*plurimarum* notarum contra aliquam unicam notam in aliquo cantu positio"). Doch handelt der Traktat selbst nur vom Kontrapunkt Note gegen Note.

Die Terzen und Sexten sind nun unbestrittene Konsonanzen, wenn auch nach wie vor unvollkommene. Die Quarte ist dissonant, doch dissoniert sie (nebst ihren Oktaverweiterungen) weniger als alle anderen Dissonanzen und nimmt eine Art Mittelstellung ein, „weshalb sie sogar, wie man sagt, von den Alten für eine Konsonanz gehalten worden ist" (!) *). PROSDOCIMUS unterscheidet für alle

---

und hohlen Noten ausführlich spricht (darin von Interesse, daß der Color auch zur Anzeigung der Diminution auf die halben Werte angewendet wurde).

*) (COUSS., *Script.* III. 195): „Item de istis combinationibus scire debes quod quaedam sunt combinationes consonantes sive concordantes

Konsonanzen mit Ausnahme des Einklangs zwei Größen *(major* und *minor)*, doch sind die kleine Quinte und die kleine Oktave wirkliche Dissonanzen. (S. 197): „*Dissonanzen werden im Kontrapunkt Note gegen Note niemals angewendet, wohl aber im figurierten Kontrapunkt, in welchem die Dissonanzen wegen der Kürze der Notenwerte nicht empfunden werden. Anfang und Schluß des Kontrapunkts hat eine vollkommene Konsonanz zu bilden.*“ Sehr präzis ist das *Verbot der Parallelen* gefaßt; *dasselbe gibt aber ausdrücklich die Parallelbewegung aus einer vollkommenen Konsonanz in eine andere vollkommene Konsonanz frei* *):

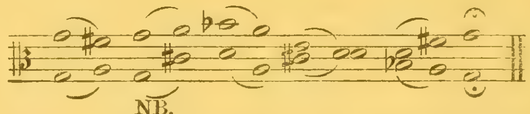
„Niemals darf der Kontrapunkt mit dem (gleichviel ob höher oder tiefer liegenden) Cantus firmus mit Beibehaltung desselben vollkommen konsonanten Intervalls (Einklang, Quinte, Oktave)

sive bonas consonantias auribus humanis resonantes sicuti sunt unisonus tertia, quinta et sexta et sibi aequivalentes scilicet octava, decima, duodecima, tertia-decima, quinta-decima et hujusmodi. Et quaedem sunt dissonantes sive discordantes sive dissonantias auribus humanis resonantes sicuti sunt secunda quarta septima et sibi aequivalentes uti sunt nona, undecima, quarta-decima et hujusmodi. Scias tamen, quod quarta et sibi aequivalentes minus dissonant quam aliae combinationes dissonantes imo quodammodo medium tenent inter consonantias veras et dissonantias in tantum quod secundum quod quidam dicunt, ab antiquis inter consonantias numerabantur.“ (S. 197): „Discordantiae . . . nullo modo in contrapuncto usitandae sunt, eo quod propter ipsarum dissonantiam cordiali armoniae et naturae inimicantur, quae armonia finis hujus artis existere videtur Usitandum tamen in cantu fractibili eo quod in ipso propter velocitatem vocum earum non sentiuntur dissonantiae.“

*) (S. 197): „Insimul cum cantu supra vel infra quem contrapunctamus (!) nunquam ascendere vel descendere debemus cum eadem combinatione perfecte concordante ut cum unisono vel quinta majori vel octava majori vel cum his aequivalentibus, *licet bene cum diversis vocum combinationibus perfecte concordantibus hoc agere possumus.* Et ratio hujus est, quum *idem cantaret unus quod alter* dato quod in diversis vocibus insimul [eandem] concordantiam habentibus, *quod contrapuncti non est intentio;* cum ejus intentio sit, *quod illud quod ab uno cantatur diversum sit ab illo quod ab altero pronunciatur* et hoc per concordantias bonas et bene ordinatas . . . *Contrapunctare non debemus cum combinationibus imperfecte concordantibus continue,* nullam combinationem perfecte concordantem interponendo, quum tunc ita durum esset cantare, quod in ipso nulla penitus reperiretur armonia“ etc.

steigen oder fallen, wohl aber darf er das mit *Wechsel der Größe der Intervalle*. Der Grund ist: „*wenn einer dasselbe sänge wie der andere, was nämlich der Fall wäre, wenn das gleiche Intervall bliebe, so würde dem Zwecke des Kontrapunkts widersprochen, der darin besteht, daß zwei Stimmen* **verschiedene Melodien** *vortragen, die durch gute und wohlgeordnete Konsonanzen verbunden sind.*“ (Das ist eine ganz vortreffliche Motivierung!) „Auch soll man nicht mit lauter unvollkommener Konsonanzen ohne Einschaltung vollkommener kontrapunktieren (*contrapunctare* ist bereits Terminus technicus), weil das allzu hart klingen würde . . . Am besten ist es, wenn vollkommene und unvollkommene Konsonanzen miteinander wechseln“ (hier folgt die bekannte Intervallenkette: Einklang — Terz — Quinte — Sexte — Oktave — Dezime — Duodezime).

Über die Musica ficta denkt PROSDOCIMUS sehr frei, obgleich er z. B. warnt, E♭ einzuführen, wo ohne Musica ficta durchzukommen ist, nämlich, wenn man ♮ zu E nimmt (S. 198). Doch steht er ganz auf dem Standpunkte des MARCHETTUS und seiner Nachfolger bezüglich der Alterierung der Terzen und der Sexten, jenachdem sie aufwärts oder abwärts führen. Das Beispiel ist sehr radikal (S. 199):



kehrt aber völlig gleichlautend (auch mit dem Tritonus bei NB.) in dem v. J. 1413 datierten *Libellus monochordi* (COUSS., *Script.* III. 248) wieder, in welchem beiläufig das ♯ ‚*crux*‘ genannt wird. Ein zweites Beispiel letzterer Schrift sieht ähnlich aus, ist aber fehlerhaft (in der Oberstimme drei Noten zu viel). Auch dieser kleine Traktat polemisiert noch scharf (ohne Namensnennung) gegen des MARCHETTUS Teilung des Ganztones in fünf Diesen und die Bestimmung der Größe des chromatischen, diatonischen und enharmonischen Halbtons auf 4, 3 und 2 Diesen (S. 252; vgl. unsern Text S. 138) *). Sehr richtig, wenigstens nach den damaligen

*) „Excessus vero quo majus semitonium (nämlich 2187 : 2048) minus (256 : 243) excedit (= 531 441 : 524 288) *croma* nominatur, quod croma nec

Tonbestimmungen, erkennt PROSDOCIMUS, daß es *nur zweierlei Halbtöne* gibt, deren *Größendifferenz* er ‚*croma*' nennt (z. B. as : gis), aber unter ausdrücklicher Verwahrung, daß dieses Chroma einem rationalen Teile des Ganztones entspräche (bekanntlich ist diese Differenz das *pythagoräische Komma*, etwas mehr als $^1/_9$ eines Ganztones).

Sodann entwickelt PROSDOCIMUS unter Berufung auf den Beistand seines geliebten und geistig hochgebildeten ‚*confrater*' des Doctors der freien Künste und der Medizin Magister NICOLAUS DE COLLO DE CONEGLIANO zunächst *zwei Arten*, den Ganzton in Halbtöne zu teilen, deren erste überall ein ♭ einführt (b, des, es, ges, as), die zweite dagegen lauter Kreuze (ais, cis, dis, fis, gis) und verbindet endlich beide miteinander, so daß er somit wohl als erster im Mittelalter *) eine **enharmonisch-chromatische Skala von 17 Werten innerhalb der Oktave** aufstellt:

d♭ c♯ e♭ d♯ g♭ f♯ a♭ g♯ b a♯
c d e f g a h

„So kannst du also durch das ganze Monochord zwischen allen einen Ganzton voneinander abstehenden Nachbartönen der Grund-

---

totius toni (9 : 8) nec alicujus semitoniorum majoris scilicet et minoris pars aliquota existit, ut ipsi musicae auctores demonstrative declarant; et *propter hoc mentiuntur quidam in musica loquentes, dicentes tonum dividi in quinque partes aequales, dieses nominatas, et minus semitonium duas illarum partium continere majus vero tres, aliquando quatuor, sic quod ponunt triplex semitonium reperiri* scilicet *enharmonicum* quod est minus semitonium, *diatonicum* quod est majus tres illarum partium continens et *cromaticum* quod est aliud majus in se quatuor illarum partium reportans." So richtig die Einwürfe des Prosdocimus von der pythagoräischen Tonbestimmung aus sind, musikalisch feinfühliger und zum Teil der heutigen Bestimmung mit Unterscheidung der *Quint- und Terztöne* näherstehend sind die des MARCHETTUS.

*) Vgl. aber den S. 169 bzw. 248 mitgeteilten Satz aus der *Introductio secundum* JOH. DE GARLACDIA [II ?] bzw. der *Ars contrapunctus sec.* PHIL. DE VITRIACO, welcher die Möglichkeit der Anwendung der chromatischen Zeichen auf allen Stufen der Skala behauptet, aber damit nur *zwei* Formen für jede Stufe meint (c c♯, d d♯, e♭ e, f f♯, g g♯, a♭ a, b h), nicht aber wie Prosdocimus *drei* (d♭ d d♯, g♭ g g♯, a♭ a a♯).

skala *(manus)* je zwei chromatische Zwischentöne erhalten. Wenn auch die zuletzt aufgewiesenen (dis, ais) nur selten in einem guten Gesange vorkommen werden, so empfiehlt es sich doch, sie auf dem Monochord einzuzeichnen, ... um eine Melodie spielen zu können, in welcher diese Töne vorkommen, wenn es sich ereignen sollte, daß eine solche erfunden würde“ *).

Der letzte der von Coussemaker mitgeteilten Traktate des Prosdocimus de Beldemandis *Tractatus practice de musica mensurabili ad modum Italicorum* (*Script.* III. 228 ff.) ist für die Geschichte der Notenschrift von Interesse, da er die bereits von Marchettus angedeuteten *Unterschiede der französischen und italienischen Notierungsweise* weiter ausführt (vgl. *Studien z. Gesch. d. Notenschrift* S. 227 und 229); die Italiener scheinen besonders in reicherm Maße und fortgesetzt nach Art des Petrus de Cruce (S. 176) von den Divisionspunkten zur Gruppenteilung gehäufter kurzen Werte Gebrauch gemacht zu haben. Für unsern Gegenstand enthält der Traktat nichts von Belang.

Blicken wir ein wenig rückwärts, so gewinnen angesichts der kräftigen Entwicklung der *Musica ficta* seit der Wende des 13./14. Jahrhunderts (Odington, Marchettus, Muris [*de Francia*], Vitry usw.) auch die Aufstellungen des Anonymus XIII. (Couss., *Script.* III., die ‚*appendans*‘) eine erhöhte Bedeutung, so daß wir uns der Einsicht nicht verschließen können, daß derselbe zum mindesten für alle Schlüsse und Distinktionen auf eine Umwandlung der kleinen Sexte in die große (vor der Oktave) und der großen Terz in die kleine (vor dem Einklange) rechnet, was aber für alle Tonsätze im 1. und 2. Kirchentone ein cis und für diejenigen im 7. und 8. ein fis bedeutet. Auch die in meinen *Studien z. Gesch. d. Notenschrift* S. 52—55 ausgezogenen und richtig gestellten Tabellen der *Con-*

*) (Couss., III. 257): „Et isto modo *per totum monochordum habere poteris bina semitonia inter quaslibet duas litteras immediatas in manu musicali tonum resonantes* ... et dato quod istae duae fictae musicae *(dis, ais)* rarissime in cantu aliquo occurrant bono, est tamen ipsas in monocordo ponere ... ut cantum aliquem super tali monocordo pulsare possimus in quo cantu istae duae fictae musicae reperiantur vel saltem altera ipsarum, *si talem cantum inveniri contingat.*“

junctae (und *Disjunctae*) bei ODINGTON und dem ANONYMUS XI COUSSEMAKERs (*Script.* III.), welcher letztere aber ins 15. Jahrhundert gehört, rücken nun erst in das rechte Licht.

MARCHETTUS eifert bereits 1274 (im *Pomerium*, GERBERT, *Script.* III. 135) gegen die Bezeichnung *Musica falsa* *): „Da dieses Zeichen (♯) in der Musik zur Gewinnung schönerer Zusammenklänge erfunden worden ist, der Ausdruck ‚falsch' aber jederzeit mehr für etwas Schlechtes als für etwas Gutes genommen wird (denn das „falsche" ist niemals „gut"), so sage ich mit aller schuldigen Hochachtung der Aussprüche anderer, daß *Musik solcher Art besser und richtiger ‚kolorierte' (chromatische), als „falsche" genannt wird*, da wir ihr durch den Namen „falsche Musik" immer den Makel der *Unrichtigkeit* anheften würden." Man darf annehmen, daß diese Anregung des MARCHETTUS zur Verwandlung des Namens *‚falsa musica'* in *‚musica ficta'* geführt hat.

Kurz nach 1400 vollzieht sich allmählich eine durchgreifende *Umwandlung des Äußeren der Notenschrift*, der Übergang von der *schwarz-roten* zur *weiß-schwarzen* Notierung, d. h. die *Vertauschung der ‚gefüllten' Noten mit ‚hohlen' für den gewöhnlichen Gebrauch* und die Reservierung der Ausfüllung *(nigredo)* für diejenigen besonderen Fälle, für welche man bis dahin die roten oder hohlen angewandt hatte. Aus HABERLs Beschreibung der Trienter und Bologneser Mensural-Codices (*Bausteine z. Musikgesch.* I., WILHELM DU FAY 1885) geht mit ziemlicher Bestimmtheit hervor, daß diese Umwandlung erst gegen die *Mitte* des 15. Jahrhunderts perfekt geworden ist. Eine noch genauere Präzisierung wird kaum möglich sein, da von dem Aufkommen der Neuerung bis zu deren allgemeiner Durchführung sicher mehrere Jahrzehnte verstrichen sein werden. Da PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS von der Neuerung noch nichts weiß, so ist dieselbe keinesfalls um 1400 zu setzen, wie es bisher zufolge

*) „Cum ergo tale signum sit repertum in musica ad pulcriores consonantias reperiendas et faciendas, et falsum in quantum falsum semper sumatur in mala parte potius quam in bona (quod est enim falsum, nunquam bonum est): ideo salva reverentia aliorum dicimus, quod magis debet et proprius nominari musica colorata quam falsa, per quod nomen falsitatis [vituperium] attribuimus eidem."

der früheren falschen Altersbestimmung DUFAYS zumeist geschehen ist. Die sich der *weißen* Noten bedienenden Theoretiker sind deshalb richtiger frühestens um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzen, womit wenigstens ein ungefährer äußerlicher Anhaltspunkt für die Altersunterscheidung der uns weiter beschäftigenden Autoren des 15. Jahrhunderts gegeben ist.

Der schwarzen Noten bedienen sich z. B. noch ANTONIUS DE LENO sowie eine Anzahl ANONYMI des dritten Bandes von COUSSEMAKERS *Scriptores*, auch die *Regulae* des Karmeliters NICASIUS WEYTS (COUSS., *Script.* III. 262—64), welche letzteren aber für uns weiter nichts von Interesse enthalten als einen Versuch, die Mensur des *Modus major* (f. d. Maxima), des *Modus minor* (f. d. Longa), des *Tempus* (f. d. Brevis) und der *Prolatio* (f. d. Semibrevis) gleichzeitig durch Zeichen zu bestimmen, z. B.:

⊙ 3 3 }
☾ 2 2 } wo der *Punkt* oder sein Fehlen die Prolatio, der *Kreis* oder *Halbkreis* das Tempus, die erste Zahl den Modus minor, die zweite den Modus major bestimmen soll,

ein an sich recht vernünftiger Vorschlag, der aber nicht durchgedrungen ist. Nur der ANONYMUS XII COUSSEMAKERS (*Script.* III. 493) hält an der Bestimmung des Kreises für die Mensur der Brevis fest und stellt die Zahl für die Mensur der Longa voran:

3 ⊙, 3 ○, 3☾

Die 2 gebraucht er nicht, sondern bestimmt die imperfekte Mensur der Longa durch das Fehlen der Zahl 3, und sieht von der Mensur der Maxima ganz ab. Der ANONYMUS XI (das.), der ähnlich bezeichnet, gibt leider keinen Anhalt, ob in ○ 2 die 2 dem Modus oder dem Tempus gilt. Dagegen hat JOHN HOTHBY, *De cantu figurato* (COUSS., *Script.* III. 330) bereits die umgekehrte Ordnung:

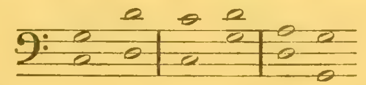
⊙ 2 3 = Maxima perfecta (○), Longa imperfecta (2), Brevis perfecta (3), Prolatio major (·),

so daß also die Mensur der Semibrevis im Zeichen der Mensur der Maxima steht (!).

Der dem Traktate des GUILELMUS *monachus* angehängte, offenbar nicht zu demselben gehörige *Tractatus de cantu organico* (COUSS.,

Script. III. 299) bringt auch die Dislozierung der beiden Zahlen (vor und hinter dem Kreise): 2 ○ 2, läßt sich aber nicht darüber aus, ob der Kreis immer für das Tempus gilt oder nicht. Auch der wohl in das Ende des 15. Jahrhunderts gehörende einzige ANONYMUS des IV. Bandes der *Scriptores* COUSSEMAKERs (S. 434) bestimmt, daß in ϲ 3 sich der Halbkreis auf den *Modus* bezieht (Modus minor imperfectus) und die 3 auf das *Tempus*. Dieser Anonymus entwickelt die *Proportiones* (proportionalen Notierungen) bis zu 5 : 4 und 6 : 1, enthält auch sonst einiges interessante Detail. Das ♯ heißt bei ihm *diesis*. Die *Stimmführungsregeln* (S. 446) gestatten ohne Einschränkung die *Folge verschieden großer vollkommenen Konsonanzen*; Terzen- und Sextenfolgen sollen nur stufenweise vorkommen. Der Anfang mit einer unvollkommenen Konsonanz ist nach einer Pause (d. h. wohl für die *später* einsetzende zweite Stimme) statthaft. Anfang und Schluß mit einer unvollkommenen Konsonanz wird für *Hymnen* und *Sequenzen* freigegeben, nur nicht im ersten und letzten Verse. Der Diskant soll nur selten größere Sprünge (Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven) machen. Im allgemeinen soll eine Perfektion immer vor einem größeren Notenwerte (Maxima, Longa, Brevis) enden. Die am Schluß angehängten Beispiele gehen vom *Diskant als erster Stimme* aus, zu welcher mehrere Tenöre, Kontratenöre und Alte (Tenores acuti) geschrieben werden — wohl ein Beweis, daß der Traktat nahe an das 16. Jahrhundert heranreicht.

Von Interesse sind auch die *Regulae de contrapuncto* des ANONYMUS VIII (COUSS., *Script.* III. 409), welcher leider keine Notenbeispiele gibt, aber wohl vor 1450 gehört (aus einem Florentiner Kodex des 15. Jahrh.). Derselbe gestattet *Quinten in Gegenbewegung* (5⩵12, 12⩶5); folgende verdeckte Oktaven und Quinten:
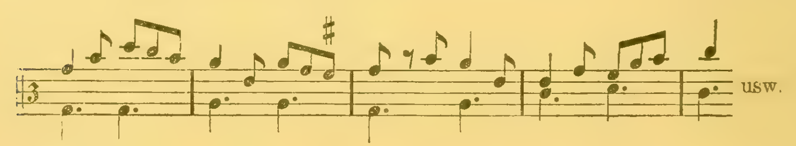


gibt er im Anschluß an andere Lehrer frei, aber mit der Bemerkung: ‚*Regula non placet mihi*'. Leider ist der Text nicht korrekt, doch geht aus der nachfolgenden allgemeinen Erlaubnis der Folgen: Oktave — Quinte und Quinte — Oktave wohl hervor, daß ihm

die *Beschränkung* auf obige Fälle mißfällt. Für Schlüsse gestattet er im mehr als zweistimmigen Satze unvollkommene Konsonanzen, nur nicht die Sexte. Auch warnt er (beim Schluß), dem Kontrapunkt die Unterquinte oder Unterterz des Tenors zu geben (wohl wegen der dadurch gewöhnlich bedingten Trübung der Tonart).

Ob der italienisch geschriebene Traktat des ANTONIUS DE LENO (*Regulae de contrapuncto*, COUSS., *Script.* III. 307—328) wirklich noch in die Zeit der schwarzen Noten zu setzen ist, könnte fraglich erscheinen, da dessen Noten durchweg überhaupt *ohne Mensur*, nur als *puncti contra punctum* gesetzt sind mit *Unterscheidung der Stimmen durch die Gestalt* und weiterhin auch durch den *Color.* Doch ist die Konsequenz, mit der er auch im Text sich nur schwarzer Noten bedient (nur einmal S. 326 die 𝅗𝅥 für die Teilung der Semibrevis in acht Teile, also für die allerkleinsten Werte wie bei MARCHETTUS), wohl ziemlich beweisend, daß er die weiße Notierung noch nicht kennt. Der Text enthält nichts Neues (Anfang und Schluß mit einer vollkommenen Konsonanz; Verbot der Parallelen; allgemeine Empfehlung der Gegenbewegung und der Sekundanschlüsse, Erlaubnis von Terzenfolgen vor der Quinte und Sextenfolgen vor der Oktave, Verbot des MI contra FA usw.). Nur S. 312 und 315 wird speziell verboten *):



Die Beispiele sind durchweg vortrefflich auch für den Kontrapunkt mit zwei und drei Noten gegen eine, z. B.:



*) (S. 312): „A esse (nämlich zu D F des Tenors) [se] dicessi a la prima nota RE per octava, se dicessi alla seconda LA per decima *sarebbe falso.*" (S. 315): „Se dicessi (zu F G des Tenors) al FA RE per sexta et al SOL SOL per octava, *non sarebbe bono.*" Der Text COUSSEMAKERS ist äußerst fehlerhaft, ohne jeden Versuch, auch gemeine Schreibfehler zu emendieren, vermutlich auch noch voller Lesefehler.

(der Kontrapunkt hat bei Coussemaknr fälschlich den Altschlüssel statt des Diskantschlüssels).

Die S. 324 folgenden *Proportiones* (Sesquialtera, Sesquitertia, Dupla, Tripla) *) sind zwar ebenfalls noch *nicht* die weiterhin im 15. Jahrhundert aufkommenden Kombinationen verschiedener Mensur gleichzeitig singender Stimmen, sondern bestimmen nur die mancherlei möglichen verschiedenen Teilungen der Semibrevis in vier, sechs usw. Teile. Z. B. ist die *Proportio sequitertia* (4 : 3) die Teilung der *perfekten* Semibrevis (i. d. Prolatio major = 3 Minimae) in vier Noten der Ordnung:

♩ ♪ ♩ ♪ oder ♪ ♪ ♪ ♪ *(Quartole!)* für ♩ ♩ ♩

und ebenso ist die *Proportio sesquialtera* die Teilung der *imperfekten* Semibrevis in drei Noten, z. B.:

♪ ♩ ♪ oder ♩ ♩ ♩ *(Triole!)* für ♩ ♩

Proportio dupla ist gar nur schlichte Unterteilung in Minimae (♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ = ♩ ♩ ♩) usw. Immerhin offenbart sich hier, wie die spätere Proportionenlehre aus den einfachen Anfängen der Duolen-, Triolen- und Quartolenbildung (in derselben Stimme) herauswachsen konnte (diese ‚*nouveleté des proportions*' könnte allenfalls Philipp von Vitry erfunden haben).

Ähnliche Bestimmungen finden sich auch in der von Coussemaker ins Ende des 14. Jahrhunderts gesetzten *Ars cantus mensurabilis* des Anonymus V (*Script.* III. 379—98) aber mit Zuhilfenahme des *Color.* Der Verfasser, welcher sich auf Nicolaus de Aversa und Cechus de Florentia (Landino) beruft, ist wohl ein Italiener, zitiert aber besonders den Pariser Muris, sowie einen Guilelmus de Mastodio [Machault?]. Wahrscheinlich ist er identisch mit dem Verfasser der *Ars contrapuncti sec. Joh. de Muris* (vgl. Coussemaker, *Script.* III. XXXV).

Einen kleinen Schritt weiter führt uns der Anonymus XI Coussemakers (*Script.* III. 416—475), dessen erster von der Musica

*) „Et proportion sesquitertia se chiama, quando sanno IIII note a la semibreva de mazore zo e IIII note per III minime" usw.

plana handelnder Teil im innigen Konnex mit der *Summa musicae* des *Normannus* MURIS (GERBERT, *Script.* III.) zu stehen scheint. Daß der mehrmals zitierte JOHANNES HOLLANDRINUS ebendieser Muris ist, kann mit ziemlicher Bestimmheit erwiesen werden. (Ein Kanonikus JEAN DE MURO ist verzeichnet bei PONCELET, Chartes de la Collégiale de St. Pierre de Liège [Brüssel 1903], etwa im Jahre 1324; vgl. STEGLICH, Quaestiones S. 187.) Die (obgleich nicht gereimten) Hexameter des ANONYMUS erinnern vielfach an die (gereimten) der poetischen Paraphrase der *Summa* und scheinen teilweise geradezu bestimmt, Lücken der letzteren auszufüllen, indem sie Sätze der *Summa* in Verse bringen, welche dort in den Versen übergangen sind (z. B. das ‚*Unde claves octo graves*'). Ein wirkliches (aber verstümmeltes) Zitat ist aber wohl das UT RE MI etc. (COUSS. III. 418); bei MURIS (GERBERT, *Script.* III. 206) lauten die beiden Verse:

> ‚UT RE MI FA SOL LA notularum nomina sena
> Sufficiunt notulae per quas fit musica plena!'

Der zweite von der Musica ficta handelnde Teil rechnet die Quarte unter die Dissonanzen. Die fünf ‚species' des Kontrapunkts sind die Intervalle: Einklang, Quinte, Oktave, Terz, Sexte (und ihre gleichbedeutenden Erweiterungen). „Dissonanzen werden von allen Autoren verboten außer im figurierten Gesange, d. h. für Minimae, Semiminimae und Fusae, bei denen wegen der Schnelligkeit des Vortrages die Dissonanz nicht empfunden werden kann . . . Im anderen Falle würde die Dissonanz großes Mißbehagen des Hörers erregen. Aber es sollen auch niemals zwei Konsonanzen nacheinander auf solche kleinste Werte gebracht werden" *) (das heißt wohl, daß auch für die Figuration das Quinten- und Oktavenverbot streng gilt). Das Wort „Kontrapunkt" hat nun schon

---

*) (S. 463): „Notandum de dissonantiis quod *dissonantiae in omni cantu ab omni auctore prohibitae sunt et dari non debent nisi in cantu figurativo scilicet in minima vel semiminima aut fusa* [in] quibus . . . dissonantia minus percipitur seu percipi potest *ratione parvae morae seu velocitatis in pronunciando* . . . verum si diceretur in aliis in quibus bene percipi posset tunc talis dissonantia generaret displicentiam audientibus . . . *item nunquam duae consonantiae dici debent nec in minimis nec in seminimis* quamvis semiminimae unius minimae quantitatis sunt."

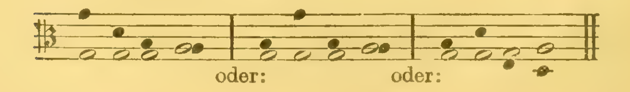
den allgemeinen Sinn einer mehrstimmigen Komposition angenommen (S. 463: „Item ‚contrapunctus' aliquando accipitur pro tota rundela, videlicet discantu, tenore et contratenore.") Die *Regeln für die Stimmführung* sind folgende *):

1. Anfang und Schluß mit einer vollkommenen Konsonanz.
2. Verbot der Fortschreitung im Abstande (!) einer vollkom-

*) (S. 463b): „I. Omnis contrapunctus et debet incipi et finiri in specie perfecta. II. Omnis contrapunctus non debet ascendere vel descendere cum tenore in specie perfecta *nisi tenor ascendat vel descendat per quinque vel plures gradus*, etc. (!) III. Contrapunctus non debet ascendere vel descendere cum tenore de specie imperfecta ad perfectam nisi tenor ascendat vel descendat per quatuor gradus vel plures (gradatim et sine saltu?) IV. Quinta non debet fieri post sextam. V. Contrapunctus debet capere proximas concordantias in quantum potest. VI. Quum tenor ascendit per plures gradus quam per duos tunc contrapunctus debet descendere si saltem potest et e converso. VII. Quum tenor habet MI in b fa ♮ mi tunc contrapunctus non debet habere perfectam speciem in FA et e converso; quum tenor habet FA in b fa ♮ mi tunc contrapunctus non debet habere perfectam in MI, *nisi sustineatur* b duraliter (? wohl besser ‚b molliter'; ♮ duraliter müßte sich sonst auf das FA des Tenor beziehen!). VIII. Quum tenor habet duas vel tres notas vel plures in eadem linea vel spatio tunc in illis non debet fieri sexta nisi in ultima [si] saltem potest etc. (?) IX. Quum tenor descendit per simplices gradus tunc in ultimo illius descensu debet fieri terminatio in perfecta specie. X. Plures tertiae et plures sextae possunt sequi una post alteram ita tamen quod non fiant ultra quatuor vel quinque et post illas immediate sequatur perfecta species et hoc fit quum tenor ascendit vel descendit per simplices gradus. XI. Tertiae bene possunt ascendere vel descendere cum tenore per simplices gradus nec (Couss. sed) non sextae. XII. Quum tenor habet duas vel tres notas ascendendo vel per simplicem gradum, tunc contrapunctus non debet haberi in ulla talium (?) sed prima potest esse octava vel tertia supra, secunda (scilicet nota) quinta vel octava, et tertia nota (Couss. non) debet esse tertia sub vel tertia supra (?). XIII. Quum tenor habet quatuor vel plures notas in ascendendo, tunc discantus debet habere mediam partem in sextis et residuum in tertiis ad unisonum. XIV. Quinta et sexta non debent simul stare in eadem linea vel spatio. XV. Nullus contrapunctus a tenore debet incipi infra octavam nisi alte incipiatur ut interdum fit; sic potest *contrapunctus id est discantus seu supremus chorus* cum tenore incipi in unisono seu in quinta si placet. Similiter et dum tenor *alte finitur* potest bene discantus secum finiri in unisono seu in quinta . . XVI. Omnis contrapunctus ad punctum motu contrario dari debet per se."

menen Konsonanz, *ausgenommen wenn der Tenor eine Quinte odєr mehr springt* (! vgl. S. 134 [ANON. 5]).

3. *Der Kontrapunkt soll nicht parallel mit dem Tenor von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz gehen* (!), ausgenommen wenn der Tenor eine Quarte oder mehr (stufenweise?) steigt oder fällt.
4. *Nach der Sexte soll keine Quinte folgen* (vgl. unten).
5. Der Kontrapunkt soll nach Möglichkeit die nächst erreichbaren Konsonanzen nehmen.
6. Springt der Tenor, so hat der Kontrapunkt womöglich Gegenbewegung zu machen.
7. Verbot des MI contra FA, mit dem Zusatze: ‚*nisi sustineatur b duraliter*', was nicht etwa eine übergebundene Dissonanz (Halteton), sondern vielmehr die Verwandlung des MI in FA durch ♯ (oder umgekehrt des FA in MI durch ♭) bedeutet, da ‚*sustinere*', wie wir wissen, Terminus für die chromatische Veränderung ist (vgl. S. 130).
8. Hat der Tenor *mehrmals denselben Ton* (vgl. das ‚*in rota*' S. 262), so darf nur zuletzt die Sexte genommen werden (wohl weil auf die Sexte die Oktave folgen soll; vgl. 12).
9. Bei stufenweise fallendem Tenor muß der letzte Schritt zu einer vollkommenen Konsonanz führen (aus der Terz in die Quinte, aus der Sexte in die Oktave; Couss. hat ‚*imperfectae specei*' statt ‚in perfecta specie').
10. *Terzenfolgen* und *Sextenfolgen* (aber nur bis zu vier oder fünf) sind nur zulässig, wenn sie zu einer vollkommenen Konsonanz führen und nur bei *stufenweiser Bewegung des Tenors*.
11. Stufenweise Terzenfolgen mit dem Tenor sind gut, desgleichen stufenweise Sextenfolgen.
12. Hat der Tenor *zwei- oder dreimal denselben Ton* und steigt dann eine Stufe, so darf er keine Sexte nehmen, sondern nur Terzen, Quinten und Oktave wie hier:



13. Wiederholt der Tenor *vier- oder mehrmals denselben Ton*, ehe er aufwärts tritt, so erhält er in der Mitte Sexten und zuletzt Terzen, die zum Einklange führen.

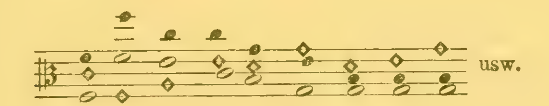
14. Über Tonrepetition im Tenor darf nicht Quinte — Sexte stehen (vgl. 4).

15. Der Normalabstand des Kontrapunkts, welcher Diskant oder *supremus* ist (auch Antonius de Leno nennt den Diskant *soprano*), beträgt zu Anfang und Ende eine Oktave oder mehr; nur wenn der Tenor hoch anfängt (und schließt), darf mit der Quinte oder dem Einklange begonnen und geschlossen werden.

16. Im allgemeinen ist Gegenbewegung für den Kontrapunkt selbstverständlich.

Zusatzregeln sind noch, daß möglichst zwischen vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen gewechselt wird, daß Tonrepetitionen nicht vom Kontrapunkt mitgemacht werden und *daß die Sexte wohl nach der Quinte, aber nicht vor ihr gut ist* (vgl. 4 und 14).

Der auf diese Anweisung folgende, wohl nicht dazugehörige kleine Traktat ‚*Ars cujuslibet discantus*‘ (S. 464—65) enthält nichts für uns Wichtiges und basiert offenbar auf älteren Vorlagen. Der Text der weiter folgenden *Ars contratenoris* ist ziemlich verdorben; dieselbe bestimmt folgende Akkorde (𝅗 = Tenor, • = Diskant, ◇ = Kontratenor):
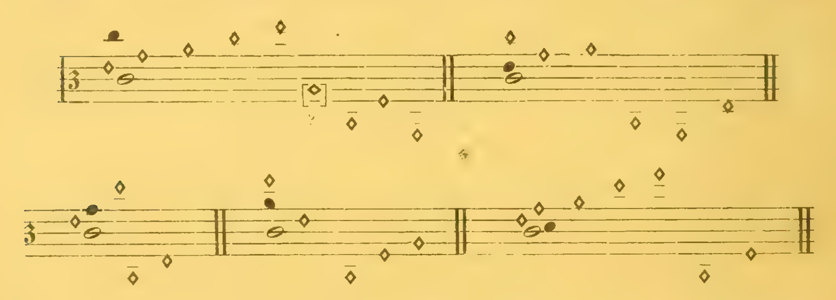


„Der Kontratenor liegt nicht wie der Diskant durchschnittlich eine Oktave höher als der Tenor, sondern im allgemeinen in derselben Oktave wie dieser, manchmal tiefer. *Zwischen Diskant und Kontratenor dürfen zwei Quinten vorkommen* (!), *wenn der Kontratenor über dem Tenor liegt*, auch darf der Kontratenor mit dem Tenor

aus einer unvollkommenen in eine vollkommene Konsonanz (!) parallel hinabsteigen *)."

Ausdrücklich wird betont, daß „der Kontratenor auch ein *Kontradiskant* sein kann", d. h. daß er nicht nur unter dem Tenor und zwischen Tenor und Diskant, sondern sogar auch über dem Diskant sein Wesen treiben kann. Naiverweise ist hinzugefügt, daß der Kontratenor ‚Tenor' genannt werde, wenn er tiefer liegt als der Tenor **).

Endlich folgt als Abschluß der älteren Bestandteile der Handschrift noch eine *zweite* Anleitung zur Komposition eines Kontratenors in fünf Regeln (S. 466); die Akkorde sind (◇ = Kontratenor):



Der Schlußteil des Traktats ist jüngeren Datums und bedient sich der *weißen Noten*. Einer Rosette mit Einzeichnung aller Taktvorzeichnungen und Schema aller Geltungswerte folgen eine Anzahl kleiner Spezimina derselben, dann aber (nach einem offenbar wieder zu dem ersten Traktat über die Musica plana gehörigen Bruchstück in Hexametern) eine Abhandlung über die *proportionalen Notierungen*, die wohl zu den ältesten über diesen Gegenstand

*) (S. 465): „Supra notas tenoris non debemus numerare octo sicut in contrapuncto vel in discantu sed simpliciter una, quia contratenor est ita gravis sicut tenor est, aliquando gravior . . . Discantus bene habere potest duas quintas cum contratenore et hoc quum contratenor est supra tenorem in acutis . . . Contratenor bene potest descendere cum tenore de specie imperfecta ad perfectam."

**) „Quia bene fieri potest in contratenore contradiscantus . . . et est sciendum, quod contratenor in quantum est gravior tenore dicitur tenor."

gehört. Hier ist eine andere Auslegung ausgeschlossen, da tatsächlich die Notenwerte genau bestimmt werden, z. B. für die *Proportio sesquialtera* (S. 472): „Dieselbe hat dann statt, wenn in der Mensuralmusik drei Minimae zweien gegenübergestellt werden“ usw. Dagegen hat eine zweite Abhandlung über die Proportiones S.474—75 (‚Proportio est duorum terminorum‘) wieder gar nichts mit der Notierung zu tun, sondern ist nur die bekannte Unterlage zur Bestimmung der Intervalle.

Der ANONYMUS XII COUSSEMAKERs (*Script.* III. 475 ff.) aus demselben Trierer Kodex wie ANON. XI) nennt einen NICOLAUS DEMUTH (*Demutis*) als Autorität für seine mit derjenigen des ANON. XI. übereinstimmenden Abhandlung über die proportionalen Notierungen. Daß aber nicht etwa DEMUTH selbst hinter dem Anonymus XI steckt, beweist dessen viel weitere Ausdehnung der Proportionen (bis zu $^9/_8$); der ANONYMUS XII nennt nur 2, 3, 4, $^3/_2$, $^5/_4$, $^6/_5$ und bespricht von diesen nur 2, 3, 4 und $^3/_2$.

Man wäre versucht, den Ursprung der Proportionen nach Deutschland zu verlegen, wenn dem nicht schon die *Diminutio* des ANON. V (vgl. S. 285) widerspräche, und wenn nicht auch ANTONIUS DE LENO zu dieser Lehre hinüberführte; auch weisen die bereits in den von HABERL beschriebenen Bologneser Mensural-Codices vorkommenden drei- und mehrfachen Taktzeichen im Tenor auf *eine bereits vor Aufkommen der weißen Noten verbreitete Übung der Proportionen hin.*

Der ANONYMUS XII bringt auch eine zwar überaus kurze aber sehr bestimmte Anweisung für den Kontrapunkt (S. 493) *):

*) „De contrapuncto. Omnis discantus debet incipi et terminari in specie perfecta quoad tenorem. Species perfectae: unisonus . quinta . . . . octava . duodecima . quintadecima. Species imperfectae: tertia, quarta (!) sexta. Species prohibitae: secunda . quarta (?) septima. Item . . . . . numeratio notarum pro his speciebus inveniendis semper fit a sursum deorsum praeter in quarta, ubi fit sursum. Item nulla species perfecta debet sequi se ipsam ut quinta quintam nisi de licentia cantorum. Item omnes species perfectae possunt sequi invicem ut quinta post octavam etc. sed nulla sequitur se ipsam nisi in diminutione (!) . . . Item species imperfectae possunt se mutuo sequi scilicet (COUSS. sine) ponendo tres vel quatuor tertias vel sextas.“

1. Anfang und Ende mit vollkommener Konsonanz, d. h. Einklang, Quinte (Duodezime) oder Oktave (Quintdezime). Unvollkommene Konsonanzen: Terz, Quarte (?!), Sexte; verbotene: Sekunde, Quarte (?!), Septime. Alle Intervalle werden abwärts gezählt, nur die Quarte aufwärts (?!).
2. Keine vollkommene Konsonanz kann sich selbst folgen, z. B. eine Quinte der Quinte, außer wenn die Sänger gegen die Regel verstoßen *(licentia cantorum)*. Nur in Gestalt der *Tonrepetition* ist eine solche Folge zweier gleichen Intervalle statthaft, z. B. $\begin{matrix} d & d \\ g & g \end{matrix}$.

   Übrigens können alle vollkommenen Konsonanzen beliebig untereinander verbunden werden, z. B. kann der Quinte die Oktave folgen usw.
4. Unvollkommene Konsonanzen können einander beliebig folgen, auch drei oder vier derselben Art, nämlich Terzen oder Sexten.

Das ist kurz und bündig und vernünftig. Ähnlich kategorisch faßt John Hothby (c. 1475) seine *Regulae supra contrapunctum* (Couss., *Script.* III. 333) *). Auch bei ihm ist die Quarte Dissonanz

*) *(Regulae essentiales.)* „I. . . . discantum incipere et finire per consonantias perfectas. II. . . . quando cantus planus sive tenor est gravis, *contrapuncius sive discantus* cantare debet acutum et e contrario, et si tenor sit mediocris, contrapunctus sit etiam mediocris. III. . . . *quando tenor in eodem loco firmiter manet discantum move et e contrario.* IV. . . . unam notam discantus juxta praecedentem ponere et absque intervallo si fuerit possibile.“ *(Regulae accidentales.)* I. . . . *cantare duas vel plures consonantias perfectas dissimiles tam ascendendo quam descendendo.* II. . . . duas vel tres vel plures consonantias [imperfectas] tam similies quam dissimiles cantare tam ascendendo quam descendendo. III. . . . cantare discantum per gradum tam ascendendo quam descendendo quando tenor movetur per saltum, per consonantias perfectas (!). IV. quando tenor movetur per gradum tam ascendendo quam descendendo similiter potest se movere discantus. *(Regulae placabiles.)* I. . . . Si volumus in fine alicujus gradus descendentis facere unam quintam ante eam debemus facere unam tertiam vel plures secundum quantitatem graduum. Si volumus facere octavam ante eam debemus ponere sextam vel plures secundum quantitatem graduum. Si duodecimam etc. II. Si volumus in fine alicujus gradus ascendentis facere unisonum, ante eum debemus facere tertiam vel plures secundum quantitatem graduum ascendentium.

(im Anon. XII ist sie wohl durch ein Versehen auch mit unter die unvollkommenen Konsonanzen geraten). MI gegen FA wird verboten; dann folgen die *vier Hauptregeln:*

1. Anfang und Ende mit einer vollkommenen Konsonanz.
2. Liegt der Cantus firmus hoch, so liegt der Kontrapunkt tief, liegt jener tief, so dieser hoch, im dritten Falle bewegen sich beide in der Mittellage (das bedingt freilich vielfache Kreuzungen und ist nur für gleiche Stimmen eine gute Regel).
3. *Steht der Cantus firmus still, so hat sich der Kontrapunkt zu bewegen und umgekehrt* (das ist ein *neues* Prinzip, das mit Geschick der Praxis der Komponisten abgelauscht ist; der Traktat *Qualiter debent poni consonantiae* verbot das Stillstehen des Kontrapunkts, wenn sich der Cantus firmus bewegt, ganz ausdrücklich, vgl. S. 265).
4. Der Kontrapunkt soll möglichst melodisch geschlossen (sekundweise) geführt werden.
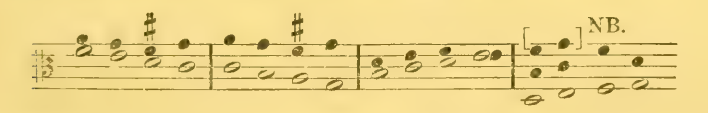
Dazu die *Zusatzregeln:*

I. *Vollkommene Konsonanzen verschiedener Größe können einander beliebig folgen.*

II. [Unvollkommene] Konsonanzen *derselben* Art oder auch verschiedener Art können zwei, drei oder mehr beliebig einander folgen.

III. Wenn der Tenor springt, kann der Kontrapunkt stufenweise eine vollkommene Konsonanz nehmen.

Und endlich zwei *Winke (Regulae placabiles)*, der Hinweis auf die stufenweisen Terzenfolgen vor der Quinte und der Sextenfolgen vor der Oktave (die erste Regel ist fehlerhaft; statt *descendentis* steht da *ascendentis*). Die Bestimmungen sind:



Si volumus facere quintam ante eam debemus facere unam octavam. Si octavam etc.“

Der Fall bei NB. ist zur Ergänzung wichtig (vor Schluß in der Quinte soll über steigendem Tenor die Penultima eine Oktave sein).

Alle die zuletzt betrachteten Autoren gehören noch sozusagen der Epigonenzeit der Epoche DE VITRY-MURIS an und beziehen sich entweder ausdrücklich auf diese Meister oder nennen andere zu Ruhm gelangte Nachfolger derselben. Auch die bereits im 7. Kapitel besprochenen englischen Lehrer bzw. Komponisten CHILSTON, LIONEL POWER und der wahrscheinlich ebenfalls aus England stammende GUILELMUS *monachus* gehören noch in dieselbe Zeit; daß wir dieselben früher besprochen, hat seinen Grund darin, daß die englische Diskantiermanier mit vorgestelltem geringeren Abstande der Stimmen zum bequemeren Ablesen von der Notierung des Plainchant unzweifelhaft viel älter als 1400 ist. Es wird nun Zeit, daß wir auch den späteren Kapiteln des GUILELMUS *monachus*, welche in umfassender und lichtvoller Weise die Handhabung des Kontrapunkts zu seiner Zeit behandeln, näher treten. Ist er es doch, welcher uns zum ersten Male den Ausblick auf eine *normale Behandlung der Dissonanzen* eröffnet. Mehr und mehr Monumente kontrapunktischer Kunst zu Anfang des 15. Jahrhunderts werden jetzt allmählich ans Licht gebracht, welche erweisen, daß die Theorie nur langsam die Fortschritte der Praxis zu begreifen und zu formulieren vermochte, d. h. daß längst *vorbereitete Vorhalte* von dem Komponisten eingeführt waren, ehe die Lehrer dieselben als zulässig aufstellten. *Alle Theoretiker, welche wir bisher prüften, verbieten die Dissonanzen für den Satz Note gegen Note* und lassen dieselben nur für den figurierten Kontrapunkt zu, wo sie „so schnell vorübergehen, daß sie kaum bemerkt werden". Es kommt nun die Zeit, wo auch die *vorbereitete Dissonanz, welche durch die Synkope im verzierten Kontrapunkt entsteht*, zu Ehren angenommen wird. Die dürftigen Notizen über die *Synkopierung* *)

*) Die *Ars nova* (COUSS., *Script.* III. 21) ist wohl die älteste von den Synkopen sprechende Schrift, braucht aber noch nicht den Namen und wendet für dieselben den Color an: „Vel de *rubris* aliquando huc et illuc in Balladis, Rondellis et Motectis ponuntur, quia *reducuntur et ad invicem operantur* ut in ‚Plures errores'." Die *Ars perfecta* (PHILIPPOTI) definiert (ib. S. 34): „*Sincopa* est divisio cujuscunque figurae ad *partes separatas*,

seit der Aera der *Ars nova* beweisen nur, daß die Theorie mit den vorbereiteten Dissonanzen vorläufig nichts anzufangen wußte. Die

quae ad invicem reducuntur perfectionem numerando"; nach dem Zusammenhange scheint es, daß auch hier der Color die Synkope kennzeichnet (die Beispiele sind unbrauchbar). Der *Liber musicalium* (das. S. 48) hat dagegen eine andere Manier, die Synkope augenfällig anzuzeigen, nämlich durch den *Punctus demonstrationis,* bei den kurzen Noten des Anfangs und Endes der synkopierten Stelle. Der Traktat spricht nur von zwei oder drei Minimae, welche zu einer Semibrevis zusammengehören aber durch die synkopierten Noten geschieden sind und welche durch je zwei Punkte (⁘) markiert werden; daß man wirklich in der Synkope nur eine *Verschiebung der Konsonanzen* sah, beweist die Definition dieses Traktats: „et illae semibreves (die zwischen den mit Demonstrationspunkten versehenen Minimae liegenden) *debent cantari tardando, quia* **tardantur per minimam praecedentem.**" Es ist dies vielleicht die merkwürdigste Stelle in sämtlichen VITRY zugeschriebenen Schriften, da sie die Ahnung des wahren Sachverhaltes, nämlich der *Retardation, Vorhaltung der Konsonanz durch die vorausgehende Dissonanz* verrät. Da aber keine der MURIS-Schriften eine gleich klare Definition enthält, so kann dadurch unser Mißtrauen gegen die Echtheit des *Liber musicalium* nur verstärkt werden. Der *Libellus cantus mensurabilis sec. Joh. de Muris* (Couss., *Script.* III.) kennt den *Punctus demonstrationis* nicht, sondern weist nur mehrere Fälle der Synkopierung nach, zunächst nach einem *Punctum perfectionis* (eigentlich *additionis*) S. 53: „Item nota quod si punctus ponatur inter duas breves, dividit modum, nisi forte breves illae forent de tempore imperfecto post quas vel ante quas reperitur aliqua semibrevis sola quae per syncopam reduceretur ad dictam brevem puncto perfectionis punctatam," also z. B.



(dann allgemein mit dem Anfangswortlaut des *Liber musicalium* aber ohne dessen geistvolle Fortsetzung und ohne die Punkte). Auch die *Ars discantus sec. Joh. de Muris* weiß von dem *Punctus demonstrationis* nichts; der Anfang dieses Traktats „Quaedam notabilia utilia" dient nicht dazu, die Echtheit des *Liber musicalium* zu stützen, obgleich er von einem *Tractatus Magistri Philippi de Vitriaco* spricht (S. 107); was er über die Synkope sagt, ist überaus dürftig (S. 106): „Inveniuntur etiam aliquotiens in valore notularum unicae semibreves breves vel longas sequentes, quae tamen eas nec augent nec minuunt, sed *potius ad invicem reducuntur.* Dicendum est quod si ponitur ibi per eas certa mensura, *syncopetur,* et tamen *secundum aliquos* deberent fieri rubrae vel vacuae."

Zauberformel des ‚*ad invicem reducuntur*‘ half über die Verlegenheit einstweilen hinweg: *die Konsonanzen erschienen nur als „ein wenig gegeneinander verschoben*“. Das wird nun allmählich anders, zunächst bei GUILELMUS *monachus*, dem wir uns wieder zuwenden.

Das 7. Kapitel (nach der Einteilung GUIDO ADLERS; Couss., *Script.* III. 290) eröffnet eine ausführliche Besprechung des 2- bis 4 stimmigen Kontrapunkts der Franzosen und Engländer und stellt zunächst fest, daß es zwei unvollkommene (diese zuerst genannt) und zwei vollkommene *einfache* Konsonanzen gebe: Terz und Sexte; Quinte und Oktave; alle anderen seien zusammengesetzte (Oktaverweiterungen). Weiterhin werden auch die Oktaverweiterungen mitgezählt und daher 6 vollkommene und 6 unvollkommene gefunden vom Einklang bis zur 19ma (Quinte der Doppeloktave), ja 20ma (Sexte der Doppeloktave), entsprechend dem Abstande des höchsten Tones $\binom{e}{e}$ vom tiefsten (Γ) im GUIDOnischen Monochord. Dazu die alte mehrfach gefundene Anweisung für die spezielle Verbindung dieser Intervalle untereinander: „Der Einklang fordert nach sich die Terz, die Terz fordert die Quinte, *die Quinte erfordert die Sexte (und zwar über demselben Tone!)*, die Sexte erfordert die Oktave usw. (für die erweiterten entsprechend). Auch hier finden wir wieder die Bestätigung dafür, *daß die auf die Sexte folgende Quinte Tonrepetition bzw. Stillstand des Tenors voraussetzt* (vgl. S. 127). Zwar ist bei der Aufzählung der umgekehrten Reihe der Intervalle nicht wieder besonders darauf hingewiesen, doch ist ein Zweifel nicht wohl möglich. Das ‚*in eadem sede*‘ ist beiläufig wieder ein neues Synonymon des ‚in rota‘ (S. 262) *).

Das 8. Kapitel gibt *zehn Spezialregeln für den Kontrapunkt* **):

*) „Unisonus requirit tertiam, ipsa tertia requirit quintam, *ipsa quinta requirit sextam* **in eadem sede**, ipsa sexta requirit octavam in diversis sedibus“ etc.

**) I. . . . debemus incipere et finire contrapunctum per speciem perfectam, sed . . . *penultima sit species imperfecta, aperta speciei perfectae.* II. . . . *non possumus facere duas perfectas similes de linea in spacium tendentes* nec e contrario de spatio in rigam; sed nos bene possumus facere si sint quatuor vel tres notulae [nämlich: *in eadem sede*!] quod illae tres sint quintae vel tres unisoni vel tres octavae vel quomodocunque. III. . . . *bene*

1. Anfang und Schluß muß eine vollkommene Konsonanz bilden, und die Penultima (vorletzte Note) muß eine unvollkommene Konsonanz sein, welche Sekundanschluß an eine vollkommene hat (‚*aperta speciei perfectae*‘, entsprechend den ‚*appendans*‘ des ANONYMUS XIII).

2. Die stufenweise Folge zweier vollkommenen Konsonanzen ist verboten; dagegen können sehr wohl Einklänge, Quinten, Oktaven gleicher Tonhöhe in beliebiger Zahl einander folgen.

NB. Diese Stelle ist von G. ADLER und W. NAGEL gänzlich

---

possumus facere duas vel tres species perfectas dissimiles sicut V^am^ et VIII^am^, VIII^am^ et XII^am^, XII^am^ et XV^am^ et e converso. *Sed non possumus facere unisonum et octavam nec e converso,* quia secundum Boetium unisonus reputatur [idem esse ac] diapason scilicet octava. IV. . . . de speciebus imperfectis possumus uti ad libitum tam in ascensu quam in descensu de gradu ad gradum, sed quod talis species imperfecta post se habeat speciem perfectam qualem requirit etc. V. . . . non possumus ascendere nec descendere per species perfectas nisi duobus modis scilicet per diapente et diatessaron, scilicet per V^am^ et per IV^am^. Per V^am^ sic, si cantus firmus descendat quintam, contrapunctus potest descendere cum cantu firmo de perfecta consonantia in perfectam consonantiam sicut de quinta in octavam. Per quartam sic, si cantus firmus descendat quartam (COUSS. quartam vel quintam) tunc contrapunctus potest descendere de imperfecto in suum perfectum sicut de tertia in quintam. VI. . . . non possumus facere FA contra MI in speciebus perfectis propter semitonium. In speciebus autem imperfectis possumus facere quia dat dulcedinem. VII. . . . in omni contrapuncto debemus semper tenere propinquiores notas sive proximiores, quoniam *omne disjunctum est inconsonans.* VIII. . . . quamquam posuerimus duodecim consonantias tam perfectas quam imperfectas, tam simplices quam compositas, *non obstante secundum usum modernorum consonantiae dissonantes aliquotiens nobis serviunt, sicut dissonantia secundae dat dulcedinem tertiae bassae* (?), *dissonantia vero septima dat dulcedinem sextae et illa tritoni* (COUSS. *tertia* [*sic* !]) *dat dulcedinem quintae* et hoc secundum usum modernorum. IX. . . . quamquam dixerimus quod quinta debeat praecedere sextam in eadem sede et quod decimatertia debeat praecedere XV^am^ in diversis sedibus (COUSS. in eadem sede, was cap. VII, 3 widerspricht), tamen aliquotiens est dulce sextam praecedere quintam [in diversis sedibus] et XV^am^ praecedere XIII^am^ in eadem sede (COUSS. tam in eadem sede quam in diversis sedibus) propter dulcedinem. X. Item maxime vitanda est *reiteratio* hoc est rem unam bis vel ter reiterare sicut FA MI, FA MI; SOL FA, SOL FA, ita quod cantus firmus sic faciat.“

mißverstanden worden. Allerdings fehlt ja nach ‚*quatuor vel tres notulae*' die nähere Bestimmung, wie sie z. B. MURIS bei GERBERT, III. 307 an gleicher Stelle gibt, ‚*in una linea vel in uno spatio*'. Man könnte deshalb vielleicht an die vom ANONYMUS 5 (vgl. S. 134) und ANONYMUS XI (S. 287) erlaubten Oktavenparallelen bei weiteren Schritten denken. Keinesfalls aber kann die Rede davon sein, *daß drei oder vier vollkommene Konsonanzen gleicher Größe in Stufenfolge erlaubt wären, zwei aber verboten*!

3. Die Folge zweier oder dreier vollkommenen Konsonanzen verschiedener Größe ist erlaubt, z. B. Quinte — Oktave, Oktave — Duodezime, Duodezime — Doppeloktave und umgekehrt, nur die Folge **Einklang — Oktave und umgekehrt ist verboten**, weil nach der Lehre des BOETIUS (!) der *Einklang* der Oktave gleich zu achten ist. (Daß hier für Quinte — Oktave usw. *nicht* an Parallelbewegung gedacht ist, beweist die 5. Regel.)

4. Stufenweise Folgen unvollkommener Konsonanzen sind aufwärts wie abwärts in beliebiger Zahl statthaft; doch muß die letzte Sekundanschluß an eine vollkommene haben.

5. Fällt der Cantus firmus eine Quinte, so kann der Kontrapunkt parallel mit ihm aus der Quinte in die Oktave gehen (!); fällt der Cantus firmus eine Quarte, so kann der Kontrapunkt parallel mit ihm aus der Terz in die Quinte gehen (!).

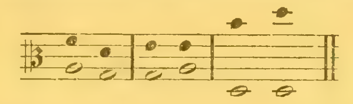
6. ‚MI contra FA' ist verboten für alle vollkommenen Konsonanzen (wegen des mangelnden oder überschüssigen Halbtons), dagegen zulässig für die unvollkommenen, da es bei diesen gut klingt *(dat dulcedinem)*.

7. *Sekundfortschreitungen sind überall zu bevorzugen, da alles Sprunghafte schwerer verständlich ist.*

8. Obgleich wir nur zwölf (vollkommene und unvollkommene) Konsonanzen als Grundlage für den Kontrapunkt aufgestellt haben, so leisten uns doch auch manchmal *dissonante Intervalle* Dienste, da *die* **Dissonanz der Sekunde** *sich mit angenehmer Wirkung in die* **Unterterz,** *die* **Dissonanz der Septime** *in die* **Sexte,** *die* **Dissonanz der Quarte** *in die* **Oberterz** *und diejenige des* **Tritonus** *in die* **Quinte** *auflöst*, wie das von den Neuern angewandt wird (statt *tritonus* hat Couss. offenbar fehlerhaft *tertia*). Das

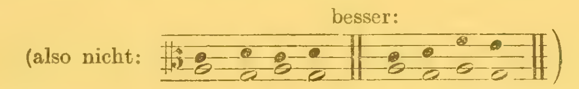
frappante Neue ist hier, daß die *Terz* und *Sexte* als **Auflösung der Dissonanz** *der Sekunde, Quarte und Septime* auftreten. Ob die Dissonanzen als vorbereitete oder durchgehende gemeint sind, wird zunächst allerdings hier nicht erörtert.

9. Zwar haben wir aufgestellt, daß die Quinte vor der Sexte über stillstehendem Tenor und die Terzdezime vor der Doppeloktave über sekundweise fortschreitendem Tenor aufzutreten haben, doch ist auch das umgekehrte manchmal mit guter Wirkung möglich:



(So muß wohl die von ADLER ganz mißverstandene allerdings stark korrumpierte Stelle zurechtgelegt werden.)

10. *Wiederholungen derselben Wendungen* (*reiterationes;* TINCTORIS' *,redictae'* vgl. S. 319) sind tunlichst zu meiden, besonders wenn der Cantus firmus solche hat.

(also nicht: 

Auf die hier anschließende ausführliche Aufweisung des *Treblesight* (ohne diesen Namen) brauchen wir nicht nochmals einzugehen.

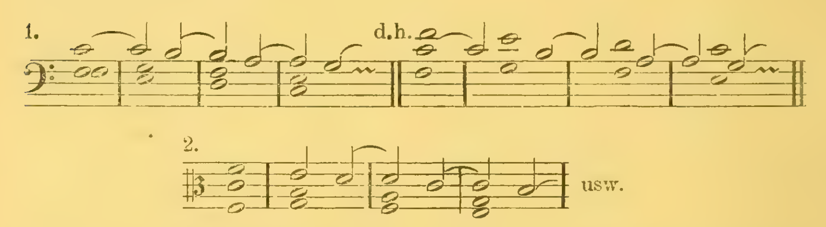
Das 10. Kapitel führt die Lehre des GYMEL und FAUXBOURDON nochmals vor und bringt dabei nur weniges Ergänzendes. Auffallend ist der Passus *): „Soll diese Art Kontrapunkt so gesungen werden, wie es bei den Engländern selbst gebräuchlich ist, so *muß der Cantus firmus selbst als Sopran gelesen werden* und der Gang des Soprans regelt sich also nach der Notierung.“ Daß so (im Sinne der *Treble-Sight*) diese Stelle verstanden werden muß, geht des weiteren aus folgenden Parallelstellen hervor **): „Der

---

*) (ADLER a. a. O., S. 19, COUSS., *Script.* III. 292): „Si iste modus canatur secundum ipsos Anglicos, debet assumi supranum cantum firmum, et dictus cantus firmus debet regere supranum sive cantum.“

**) (ADLER S. 21, COUSS. das.): „Contra vero dicitur sicut supranus accipiendo quartam subtus supranum quae venit esse quinta et tertia supra tenorem.“

Kontratenor geht parallel in der Unterquarte mit dem Sopran d. h. in Quinten (zu Anfang und Ende) und Terzen über dem Cantus firmus.“ „Wir (im Gegensatz zu den Engländern) könnten diese Art des Kontrapunkts annehmen mit Ersetzung der verschiedenen Leseweise für Sopran und Kontratenor durch wirkliche Notierung der Intervalle; und weiter könnten wir *Synkopierungen von Sexten und Quinten* einführen, aber die Penultima müßte eine Sexte sein.“ *) Hier ist die Frage: hat der Verfasser die Intervalle der Sights oder diejenigen der effektiven Klänge im Auge? Für beide sind solche Sexten-Quinten-Synkopierungen möglich, nämlich:
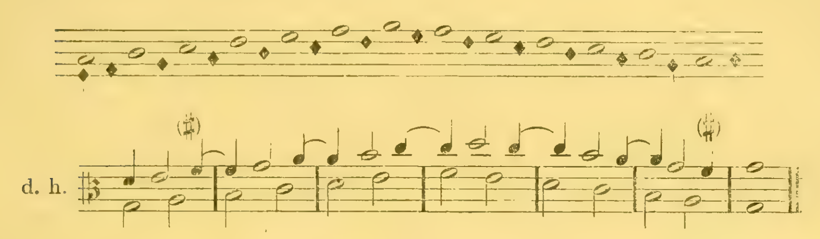


Das Ergebnis ist freilich in beiden Fällen kein erfreuliches. Vielleicht ist aber die am Schlusse des Traktats befindliche ‚*Regula circa cognitionem syncoparum*‘ (Couss., *Script.* III. 306) geeignet zur Erläuterung und Korrektur; jedenfalls ist dieselbe für uns von allerhöchstem Interesse, auch wenn sie vielleicht etwas jüngeren Ursprungs sein sollte als der Traktat selbst **). Es heißt

*) (Das.): „Modus autem istius faulxbordon aliter possit assumi apud nos non tenendo regulas supradictas sed tenendo proprium cantum firmum sicut stat et tenendo easdem consonantias superius dictas tam in suprano quam in contratenore possendo tamen facere sincopas per sextas et quintas, penultima vero existente sexta.“

**) „Circa cognitionem syncoparum. Nota quod si cantus firmus semiuncem (sic) sequatur ascendendo de riga in spatium vel e contrario et ascendat X, XII (?) notas gradatim, tunc debemus facere [syncopas] per tertiam bassam et quartam, quod idem est dicere: per sextam et quintam altas et hoc est verum ascendendo. Descendendo vero debemus syncopare per tertiam bassam et secundam quod [idem] est dicere: per *sextam et septimam,* ita quod penultima sit sexta veniendo postea ad unisonum quod idem est quam octava.“

da: „Wenn der Cantus firmus einen Haken (Bogen) macht und zunächst eine größere Anzahl Stufen *emporsteigt*, so können wir ihn *synkopiert* begleiten mit *Unterterz und -Quarte*, d. h. *Obersexte und Quinte* (!), beim *Absteigen* aber mit *Unterterz und Sekunde*, d. h. *Obersexte und Septime:*



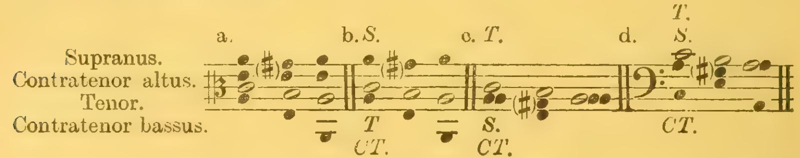
Das sieht nun freilich ganz anders aus. Diese **Septimenvorhalte vor der Sexte** (bzw. in der Leseweise diese *Sekunden vor der Unterterz*) mögen wohl den ersten Ausgangspunkt für die nachherige Lehre von der Vorbereitung der Dissonanzen gebildet haben. Wenn wir auch nicht mit Coussemaker den *Mönch* Wilhelm in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzen können, da er durchweg schon die weiße Note anwendet, so bleibt er doch auch noch für die Mitte des Jahrhunderts merkwürdig genug und gibt uns eine wesentliche *Vervollständigung des Bildes der Lehre, wie sie* Tinctoris *vorfand.*

Die Bemerkungen über das Mensurale dieser Art des Kontrapunkts (nämlich daß die Taktart dreiteilig ist und die erste Note doppelt so lang gilt wie alle folgenden) sind für uns von untergeordneter Wichtigkeit; dagegen muß es uns lebhaft interessieren, daß auch auf eine Note des Cantus firmus mehrere Noten des Kontrapunkts als Übergang oder Durchgang *(transitus, passagium)* vorkommen können (Cap. X, 4 und 5).

Die das zweitemal (vgl. S. 153) ausführlicheren Regeln für den Gymel weisen demselben sechs Konsonanzen zu, nämlich Quinte, Ober- und Unterterz, Sexte, Oktave, Unterdezime und Unteroktave, was nicht recht zu der ersten Anweisung im V. Kapitel paßt, da dort außerdem der Einklang zu Anfang und Ende gefordert ist, während Quinte und Dezime nicht genannt werden.

Augenscheinlich ist hier durch die Bestimmung der *Sight*, welche der Schreiber der Handschrift mißverstand, Konfusion entstanden.

Ein neues Element bringt der *Mönch* WILHELM mit den bereits auch im V. Kapitel kurz berührten Bestimmungen für die Führung einer tieferen *dritten Stimme* zum GYMEL bzw. einer tieferen *vierten* zum FAUXBOURDON, welche nun das X. Kapitel weiter ausführt *). Das Ergebnis sind *abwechselnde Terzen und Quinten unter dem Tenor, zu Anfang und Ende Einklang oder Unteroktave zum Tenor, und die* **vorletzte Note stets in der Unterquinte des Tenor.** Da die normale Schlußbildung des Tenor der Schritt aus der Obersekunde abwärts in die Finalis ist, so bedeutet diese Vorschrift der *Quinte für die Penultima* tatsächlich die *Aufstellung der normalen* **Bassklausel:**
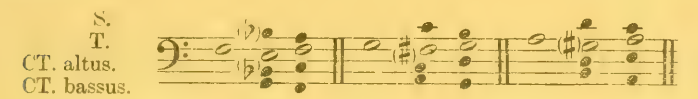


Auch das XI. Kapitel schärft als Hauptregel der Komposition für vier Stimmen (mit Contratenor *altus* und Contratenor *bassus*) den Quintabstand des Contratenor bassus im vorletzten Akkord ein, bringt überhaupt vieles aus dem X. Kapitel fast wörtlich wieder (nur fehlt die sehr weise Beschränkung des X. Kapitels, daß die *Antepenultima* des Contratenor bassus statt im Terzabstand, auch im Oktavabstand oder im Einklang zum Tenor stehen kann, vgl. oben bei d), geht aber dann in interessantes Detail zur Aufweisung von Ausnahmen, nämlich **):
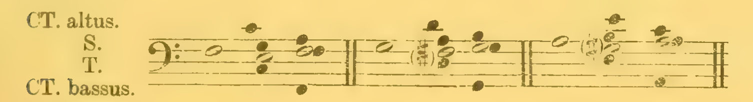
---

*) (ADLER, S. 23): „Quod si Gymel accipiat consonantias sextas et octavas ad modum de faulxbordon, tunc contratenor de Gymel potest ire sicut contratenor de faulxbordon per tertias et quintas vel potest assumere suam *penultimam quintam bassam* et suam antepenultimam tertiam bassam . . . si autem teneat tertias et unisonos, . . . tunc contratenor faciet suam *penultimam quintam bassam* et suam antepenultimam tertiam bassam vel octavam bassam vel unisonum cum tenore et suam ultimam faciendo octavam bassam."

**) (ADLER, S. 24): „Ab ista regula fiunt exceptiones quarum prima talis, quod [si] cantus firmus *teneat modum soprani* sicut FA MI MI FA, SOL

„*Wenn der Cantus firmus eine Sopranklausel macht*, so kann der Contratenor bassus die *Tenorklausel* machen, d. h. Untersexte und Unteroktave des Tenor nehmen. Dann hält der Contratenor altus seine Manier fest d. h. kadenziert über dem als Tenor fungierenden tiefen Kurt,ratenor mit Terz-Quinte, so in Quarten mit dem wirklichen Toneo gehend; der Sopran aber nimmt dann als Penultima die Quinte über dem Tenor (die Dezime über dem als Tenor fungierenden tiefen Kontratenor) und schließt eine Stufe abwärts:



„Oder aber (im gleichen Falle) der Contratenor bassus nimmt als Penultima die Terz unter dem Tenor und als Ultima die Unteroktave: dann muß der Sopran als Penultima die Terz über dem Tenor und zum Schluß den Einklang nehmen, der Contratenor altus aber als Penultima die Sexte über dem Tenor und als Schlußnote die Terz:



FA FA SOL, LA SOL SOL LA, tunc contratenor bassus potest tenere modum tenoris, hoc est facere suam penultimam sextam bassam subtus tenorem, ultimam vero octavam bassam. Contra vero altus tenebit modum contra, hoc est faciet suam penultimam tertiam altam, ultimam vero quintam supra contratenorem (bassum), quae erit quarta subtus tenorem. Supranus vero faciet suam penultimam quintam altam supra tenorem quae erit decima cum contratenore basso, ultimam vero suam faciet tertiam supra tenorem, quae erit decima cum contratenore basso. Secunda exceptio talis est, quod si cantus firmus vel cantus figuratus teneat adhuc modum suprani, hoc est sic faciat FA MI (etc wie oben), tunc contratenor bassus potest facere suam penultimam tertiam bassam subtus tenorem, ultimam vero faciendo octavam subtus dictum tenorem. Supranus vero faciat penultimam suam tertiam supra tenorem ita quod unisonus sit ultima cum tenore quae erit octava bassa cum contratenore basso. Contratenor altus faciet suam penultimam sextam supra tenorem, ultimam vero suam faciendo tertiam supra tenorem."

Daß auch der hier erstmalig seine Bedeutung für eine zwingende Schlußwirkung zeigende Schritt der Baßstimme eine Quinte abwärts bzw. eine Quarte aufwärts schon in der älteren englischen Mehrstimmigkeit wurzelte, ist nicht erweisbar, auch wohl kaum wahrscheinlich. Denn wenn auch bereits CHILSTON (S. 145) betont, daß *manche Konsonanzen des Diskant unterhalb des Tenor liegen*, so ist doch weder bei ihm noch bei einem der anderen uns über den englischen Diskant belehrenden Autoren (POWER, ANONYMUS 4, GARLANDIA) irgendeine Andeutung über eine durchweg tiefer als der Tenor geführte Stimme zu finden. Die Folge Quinte — Oktave, welche, abgesehen von den beiden durch Vertauschung der Rollen entstehenden Ausnahmen, durchaus die Norm ist, sieht vielmehr ganz so aus, als rühre sie vom *französischen Déchant* her.

Ehe wir zur Gruppe derjenigen Theoretiker übergehen, deren Darstellung für ungefähr ein Jahrhundert zu ähnlicher Autorität gelangte wie diejenige FRANCOs für das 13.—14. und diejenige des (Pariser) JOHANNES DE MURIS für das 14.—15. Jahrhundert, müssen wir noch kurz einen Traktat streifen, der zwar nur von der ‚Musica plana‘ handelt, aber einige merkwürdige Ansätze zur *Vereinfachung der Solmisation* und weitere Aufschlüsse über die ‚Musica ficta‘ aufweist, auch einen Blick auf den Kontrapunkt wirft, wenn auch nur von der Musica plana aus, nämlich den ‚*Ritus canendi vetustissimus et novus*‘ des *Kartäusermönchs* JOHANNES (J. GALLICUS, J. CARTHUSIENSIS, J. DE MANTUA). JOHANNES GALLICUS ist nach dem Zeugnisse des NICOLAUS BURTIUS, seines Schülers (nach dessen eigenhändiger Kopie COUSSEMAKER den Traktat herausgegeben hat [*Script.* IV. 298—421]), 1473 gestorben und zu Parma begraben; er hat sein Werk unter Pius II. (1458—62) in Angriff genommen und wohl auch beendet. Sonach fällt also seine Lehrtätigkeit vor diejenige des JOHANNES TINCTORIS. Der Traktat selbst verrät von den Lebensumständen des JOHANNES GALLICUS, daß derselbe aus Namur gebürtig ist und in Italien bei dem Humanisten VICTORINUS FELTRENSIS (1378—1446, seit 1442 am Hofe der Gonzaga zu Mantua) studiert hat und zu Mantua in den Kartäuserorden eingetreten ist.

Da JOHANNES GALLICUS nach der Versicherung des BURTIUS eines großen Rufes in der musikalischen Welt genoß *(‚multi inter musicos nominis')*, so dürfte wohl *die Vereinfachung des Solmisationswesens*, über welche AMBROS (Gesch. II. 81) ausführlich spricht, und welche derselbe zuerst bei PIETRO ARON (1523) perfekt findet, auf seine Anregung zurückzuführen sein. Der gute Kartäuser ereifert sich (S. 374) nicht wenig über die ‚nimia verbositus' der Solmisation mit ihren zahllosen Mutationsmöglichkeiten*): „Wie viele tonsurierte Männer würden Gott in der Kirche leidenschaftlich danken und mit glühender Begeisterung denen, die sich Gott geweiht haben, den lieblichen aber gar nicht weltlichen Gesang lehren, den uns die Heiligen überliefert haben, wenn nicht so viele Doppelnamen der Töne, so viele natürliche, harte und weiche Hexachorde und so viele überflüssige Vertauschungen der Solmisationssilben Herz und Geist der Anhänger ermüdeten und verzagt machten." Er räumt deshalb kurz und bündig auf und verlangt, daß vielmehr der Nachdruck auf die *richtige Unterscheidung der Ganz- und Halbtonstufen* gelegt und zur Grundlage des ganzen Solmisationswesens nur die Verbindung der beiden Ordnungen C — a und g — e genommen werde:

Γ A ♮ C D E
C D E F G a
G a ♮ c d e
c d e f g ā
g ā ♮ c̄ d̄ ē

Überall solle nur die Quartengattung ins Auge gefaßt werden, welche nur eine dieser drei

UT RE MI⁀FA
RE MI⁀FA SOL
MI⁀FA SOL LA

*) (COUSS., *Script.* IV. 374): „Quot quaeso viri tonsurati Deum alacriter laudarent ardentique desiderio cantum illum eis qui Dei sunt suavissimum neque tamen lascivum quem nobis tradidere sancti addiscerent nisi tot ambages verborum, tot varii naturarum, ♮ quadrorum et ♭ mollium ordines totve non jam vocum sed sillabarum superfluae mutationes rudium animos ac ingenia fatigando debilitarent."

sein könne; käme eine Quarte von FA aufwärts vor, so müsse selbstverständlich FA nach LA gesungen werden. Mit anderen Worten: *jeder Ton bekommt nur eine Silbe* und *das Solfeggieren mit* G *sol re ut,* A *la mi re* usw. *hört ganz auf,* desgleichen das *Umdeuten auf der Note,* z. B. LA = MI usw. „Selbst wenn wir heilige Gesänge mit Quadratnoten vortragen, wären wir töricht, wenn wir dergleichen in unserem Munde herumwälzten*).“ Tatsächlich sollen stets *nur einfache Silben auf die einzelnen Töne* gesungen werden, nämlich:

Γ *ut,* A *re,* ♮ *mi,* C *fa,* D *sol,* E *la*

F *fa,* G *sol,* a *la* ♭ *fa,* ♮ mi, c *fa,* d *sol,* e *la*
NB.

f *fa,* g *sol,* ā *la* ♭ *fa,* ♮ *mi,* c̄ *fa,* d̄ *sol,* ē *la*
NB.

Die *Ausscheidung des Hexachordum molle* ist also nicht erst das Werk SEBALD HEYDENS (AMBROS a. a. O.), sondern ist bereits hier, mindestens ein halbes Jahrhundert früher, perfekt. Ich vermute sogar, daß die Praxis noch weiter zurück sich der Komplikationen der Solmisation bzw. Mutation zu enthalten wußte; wenigstens disponieren bereits der *Löwener* ANONYMUS (COUSS., *Script.* II. 484) und der ANONYMUS XIII. (COUSS., *Script.* III. 496) durchaus nur mit Zugrundelegung des Hexachordum naturale und Hexachordum durum ihre *stets einfachen* Silben, und von Doppelsilben wird nicht gesprochen (vgl. S. 106 und 123 ff.).

Eine vollständige Motivierung, daß eine *Mutation mit Aussprechen beider Silben für die Mensuralmusik unpraktikabel sei,* bringt der von mir in den ‚Monatsheften für Musikgeschichte‘ 1897—98 reproduzierte *Leipziger* ANONYMUS, der vielleicht noch im 15. Jahrhundert, jedenfalls vor 1507 gedruckt, also älter als P. ARON ist, in dem Kapitel „*De mentali vocum mutatione*“ (fol. 5r) **): „Wenn

*) (ib. 378): „Nam et quando verba sancta sub nostris notis quadris proferimus, stulti videremur, si talia per os nostrum volveremus.“

**) „. . . quum scilicet una syllaba in mente servatur, altera in quam fit mutatio, exprimitur. Quae quidem mutatio est amica cantilenis mensuratis, ubi non permittitur, praecipue in diminutioribus figuris, quin ambae

nur eine einzige Silbe ausgesprochen wird, nämlich *die, zu welcher mutiert wird*, die andere aber, von der aus man mutiert, nur gedacht, welche Mutationsweise für die Mensuralmusik üblich ist, da es bei dieser, besonders in lebhafter figurierten Stellen, nicht möglich ist, beide Silben auszusprechen; der Aufenthalt, welchen die zwei Silben verursachen, würde notwendig Dissonanz erzeugen und den ganzen Tonsatz in Unordnung bringen, wie sich jeder leicht überlegen kann. Deshalb sagen wir, wo ♭ nicht in Frage kommt *(in Cantu duro)* im Aufsteigen auf d und a RE, im Absteigen auf a und e LA, im *Cantus mollis* aber (mit ♭) aufwärts auf d und g RE und abwärts auf a und d LA. Im transponierten Gesange aber *(Cantus fictus)* ebenso wie im nicht transponierten mit steter Beachtung, wo ein FA nötig wird; alles andere findet sich dann von selbst.“ *Da haben wir also die vereinfachte Solmisation vollständig entwickelt.*

Sehr scharf polemisiert JOHANNES GALLICUS (ähnlich wie PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS) gegen die dreierlei Halbtöne des (von ihm überhaupt [z. B. S. 324] arg mitgenommenen) MARCHETTUS VON PADUA. Bezüglich der Musica ficta schreibt er (S. 385)*): „Jeder vollkommenen Konsonanz benachbart ist eine...

---

syllabae exprimantur, quandoquidem ista mora geminando syllabas gigneret dissonantiam, totusque concentus confunderetur ut quisque ex se ipso facile considerare potest... in cantu igitur duro ascendentes in d et a RE sumamus, descendentes vero in a et e litterulis LA capiamus; in cantu autem molli ascendentes in d et g RE sumamus descendentes vero in a et d litterulis LA capiamus. Verum in cantu ficto quemadmodum etiam in vero dumtaxat observandum est FA: quo habito reliquae syllabae sua sponte se offerent. Ex his liquet omnem solmisandi vim in eo existere ut sciamus quando MI quandove FA maxime in b clave modulandum sit; quo scito omnis solmisandi modus evidenter haberi possit.“

*) „Ipsa igitur eadem natura, quae tantam operante Deo nobis insinuat sonis et vocibus inesse virtutem, duas denuo prodit in omni perfecta consonantia simplici vel composita non dicam consonantias sed quasdam potius consonantiarum partes quae talem habent cum perfectis a quibus continentur et in quibus ortae sunt etiam consonantiis affinitatem ut nunquam ab illis nisi per tonum et minus semitonium vel quando plus per duos tonos integros distare valeant. Sed etsi quando separatae fuerint a suis perfectis, naturali quodam instinctu semper ad illas anhelant (COUSS. hunelent)

‚verträgliche Dissonanz' *(dissonantia compassibilis)*, deren Töne Sekundabstand haben, der eine Ganzton- und der andere Halbtonabstand oder beide Ganztonabstand; aber wenn es sich auch ereignet, daß dieselbe weiter von der vollkommenen Konsonanz abliegt, so seufzt sie doch in einer Art natürlichen Instinkts derart nach derselben hin, daß sie einen mittleren Abstand erreicht, nämlich mit einem Ganz- und einem Halbtone oder mit höchstens einem Ganztone beiderseits" (dieser Satz ist schwerlich in Ordnung; wenigstens ist nicht abzusehen, wie ein *größerer* Abstand als der des Ganztones vor eine vollkommene Konsonanz kommen sollte — man müßte denn an das f♯ g♯ a der um diese Zeit jedenfalls schon sehr häufigen Schlüsse auf a denken, was aber doch noch keine vollkommen befriedigende wörtliche Übersetzung zuließe). Es folgt dann die uns bekannte Veränderung der kleinen Terzen und Sexten usw. durch ♯ im Übergange zur Quinte bzw. Oktave usw., aber mit Lizenz, auch gelegentlich von der großen Terz in den Einklang und von der großen Sexte in die Quinte zu gehen. Weiter S. 394—95: „*Niemals aber sollst du mit solchen verträglichen Dissonanzen anfangen oder enden;* denn denselben ist eine gewisse schwebende Konsonanz eigen *(suspensum quandam habent concordiam)*, an welcher zwar das Ohr seine Freude hat, die aber niemals, wie die Erfahrung lehrt, der Auffassung völlige Befriedigung gewährt."

Trotzdem vieles von dem Inhalte nicht neu und die Ausdrucksweise vielfach schwülstig ist, muß doch der Traktat des JOHANNES GALLICUS zu den wichtigsten Schriften der letzten Dezennien vor TINCTORIS gezählt werden, und es ist zu vermuten, daß derselbe durch seine energische Bekämpfung der verkünstelten

---

quandam videlicet imperfectam inter gravem et acutum suum retinentes concordiam, donec ad suas perfectas per tonum etiam ac per semitonium aut per tonum ad plus et tonum redeant, a quibus non aliter ut dictum est distare valuerat . . . est autem hic diesis quaedam toni duabus in partibus sectio per quam hujusmodi prolationem minoribus dissonantiis apothome quod major pars est toni desuper adjungitur, quod siquidem totiens fieri debet quotiens et ubicumque tales dissonantias ad suam perfectionem per tonum superius ac tonum inferius ire sentitur" etc.

Solmisationslehre sogar einen starken Einfluß auf die Unterrichtsmethode seiner Zeit gehabt hat.

Bezüglich der Solmisation ein direkter Antipode des JOHANNES GALLICUS ist sein Zeitgenosse JOHN HOTHBY (*Fra Ottobi*, gest. 1487), dessen *Calliopea leghale* COUSSEMAKER in der *Histoire de l'harmonie au moyen âge* erstmalig abgedruckt hat. Eine eigenartige Terminologie machte bisher diesen Traktat schwer verständlich, und erst ganz kürzlich ist Dr. A. W. SCHMIDT die Erklärung derselben gelungen (Dissertation „*Die Calliopea legale* des JOHANN HOTHBY" 1897). HOTHBY geht mit der Verschiebung des GUIDONIschen Hexachords bis zu Fis = UT und Des = UT (SCHMIDT a. a. O. S., 35):

1.	C	D	E	F	G	A.
2.	G	A	H	C	D	E.
3.	F	G	A	B	C	D.
4.	D	E	Fis	G	A	H.
5.	B	C	D	Es	F	G.
6.	A	H	Cis	D	E	Fis.
7.	Es	F	G	As	B	C.
8.	E	Fis	Gis	A	H	Cis.
9.	As	B	C	Des	Es	F.
10.	H	Cis	Dis	E	Fis	Gis.
11.	Des	Es	F	Ges	As	B.
12.	Fis	Gis	Ais	H	Cis	Dis.

Eine gleiche Reichhaltigkeit des Tongebietes finden wir bei keinem seiner Zeitgenossen (aber allerdings schon bei PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, vgl. S. 279). Das Rätsel der Terminologie, dessen Lösung SCHMIDT gelang, besteht darin, daß HOTHBY nach Art der deutschen Tabulatur die B-Töne (und zwar alle, auch B selbst) mit den Namen der *darunter* liegenden Stammtöne bezeichnet, aber mit Unterscheidung von den enharmonisch identischen Kreuztönen durch Aufstellung einer zweiten und dritten Reihe (*secondo ordine:* die B-Töne, *terzo ordine:* die Kreuztöne), so daß z. B. B heißt: A del secondo [ordine], Ais = A del terzo, Ges = F del secondo usw. RAIMUND SCHLECHTs Versuch der Erklärung der *Calliopea* (Trierer ‚Caecilia' 1874) scheiterte daran, daß er A del

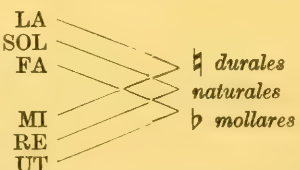
secondo als As lesen zu müssen glaubte. — Eine weitere uns interessierende Spezialität HOTHBY[s] in der *Calliopea* ist eine Art *Funktionsbezeichnung* der einzelnen Töne im Hexachord*):

SOL } Demostratori
LA }
FA *Comite*
MI *Principe*
RE } Demostratori
UT }

was nichts anderes ist als ein Versuch, den Spezialsinn der Teile des Hexachords, die *Bedeutung der Stufen* desselben mit Worten anzugeben (Hervorhebung der den Halbton bildenden Stufen als „Fürst" und „Graf").

Zugleich ein respektabler Tonsetzer und ein hochangesehener Theoretiker tritt uns in dem 1475—87 als Kapellmeister am Hofe Ferdinands von Aragonien in Neapel lebenden, 1511 als Kanonikus zu Nivelles gestorbenen JOHANNES TINCTORIS entgegen. Seine zahlreichen Traktate über die einzelnen Teile der Musiklehre kranken zwar zum Teil an einer übertriebenen Gründlichkeit und Weit-

*) Vielleicht aus HOTHBY[s] Anschauungsweise herausgewachsen, jedenfalls eine sinnvolle Weiterbildung derselben ist AMBROSIUS WILFFLINGSEDER[s] Charakteristik der sechs Stufen des Solmisations-Hexachords („Teutsche Musica" 1585 fol. A. 5):



wo LA als ♮ duralis gilt gegenüber einem *über* ihm auftretenden FA und UT als ♭ mollaris gegenüber einem *unter* ihm liegenden MI (Subsemitonium!):

H c d e f g a b

oder fis G a h c d e f usw.

Etwas ganz Ähnliches finde ich auch in GOTTFRIED KELLER[s] *Rules for playing a thourough bass* (c. 1700), wo H, E und A (unter B) ‚*naturally sharp notes*' und F, C und G (über Fis) ‚*naturally flat notes*' genannt werden (vgl. unser 15. Kapitel); erstere sind eben ‚*principi*', MI[s], letztere ‚*comiti*', FA[s].

schweifigkeit, so z. B. die schier endlosen Auseinandersetzungen über die seit lange geläufigen Fortschreitungen des Kontrapunkts Note gegen Note in dem 1477 geschriebenen *Liber de arte contrapuncti* (Couss., *Script.* IV. 76—153) bis zur Tripeloktave (!), mit je einem Kapitel für jedes Intervall); doch sind sie in ihrer Gesamtheit höchst wertvoll und interessieren durch eine Fülle von Detail*). So berichtet das zitierte Werk (S. 77), *daß erst seit etwa vierzig Jahren Kompositionen existieren, welche nach dem Urteil Kundiger des Anhörens würdig sind;* die daselbst genannten Namen John Dunstaple, Gilles Binchois und Wilhelm Dufay nebst ihren Schülern Okeghem, Regis, Busnois, Caron, Faugues beweisen aber, daß das eine sehr ernsthaft gemeinte Bemerkung ist, aus welcher wir schließen dürfen, *daß der Umschwung in der Handhabung des Tonsatzes um* 1430 *ein ziemlich plötzlicher gewesen sein muß.* Daß dieser Umschwung wenigstens zum Teil in einer für die Theorie einstweilen noch nicht recht definierbaren *veränderten Behandlung der Dissonanzen* bestanden hat, beweisen die ja in ziemlicher Menge auf uns gekommenen Kompositionen dieser Zeit. Tinctoris ist aber auch der erste, welcher uns über das Wesen dieser veränderten Behandlung der Dissonanzen einigen Aufschluß zu geben vermag. S. 135 des genannten Werkes (Lib. II. cap. 23) schreibt er **):
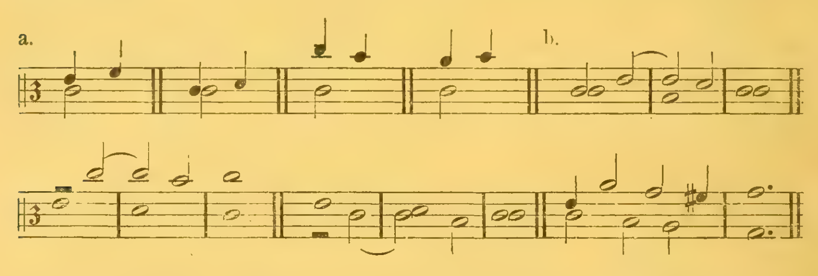
„Im gleichen Kontrapunkt Note gegen Note sind Dissonanzen überhaupt gänzlich verboten, im ungleichen dagegen bedingungsweise zulässig (abgesehen von den Werken der alten Meister, in

---

*) Über ein zweites Druckwerk des Tinctoris: *De inventione et usu musicae* (nach 1487 gedruckt) berichtete zuerst Haberl im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* 1899, S. 69 ff. K. Weinmann druckte das 4. Kapitel in der *Riemannfestschrift* (1909) ab und gab das ganze Werk, das jedoch nur ein Auszug aus einem nicht erhaltenen größeren ist, heraus (1917) „Joh. Tinctoris (1445—1511) und sein unbekannter Traktat ‚*De inventione et usu musicae.*‘ Eine historisch-kritische Untersuchung.“

**) „In ipso autem simplici contrapuncto discordantiae simplicitur et absolute prohibentur sed in diminuto cum ratione moderata interdum permittuntur, unde sciendum est (ut veterum musicorum compositiones transeam in quibus plures erant discordantiae quam concordantiae) quod fere omnes recentiores non solum compositores verum etiam super librum canentes

denen überhaupt mehr Dissonanzen als Konsonanzen waren); denn fast alle Neueren, nicht nur die Tonsetzer, sondern auch die improvisierenden Diskantisten bringen, wenn in der Prolatio major auf den ersten oder zweiten Teil der Minima und in der Prolatio minor sogar, *wenn auf den ersten oder zweiten Teil der Semibrevis eine Konsonanz fiel, auf die folgende Note gleichen oder kleineren Wertes eine Dissonanz.* Ja es wird in der Prolatio major, *so oft eine Zusammenziehung zweier zu verschiedenen Semibrevis gehörigen Minimae vorkommt* oder zwei solche Minimae denselben Ton repetieren (!) und auch auf eine einzelne Minima (?) und in der Prolatio minor, *so oft eine Zusammenziehung zweier zu verschiedenen Breves gehörigen Semibreves vorkommt* oder zwei solche Semibreves denselben Ton repetieren, *wenn unmittelbar darauf eine vollkommene Konsonanz folgt, fast regelmäßig auf den ersten Teil eine Dissonanz genommen.* Und wenn in der Prolatio major mehrere Minimae bezw. in der Prolatio minor mehrere Semibreves zu einer vollkommenen Konsonanz hinabsteigen, so wird sehr oft *durch Synkopation* auf den ersten Teil jeder derselben eine Dissonanz gebildet." Das ergibt also folgende Fälle durchgehender (a) und vorbereiteter (b) Dissonanzen:



---

tam in prolatione majori supra primam vel aliam partem minimae et in minori ultra hoc supra primam vel aliam etiam partem semibrevis posita concordantia discordantiam ejusdem aut minoris notae supra sequentem immediate collocant. E contra vero tam in prolatione majori quam in minori supra primam partem primae duarum minimarum in eodem loco existentium unitarum aut separatarum vel minimae solius (?) et ultra hoc in prolatione minori supra primam partem duarum semibrevium in eodem etiam loco unitarum aut separatarum perfectionem aliquam immediate praecedentium discordantia fere semper assumitur. Imo si tam in prolatione majori

(Kap. 24, S. 137)*): „Was aber hier bezüglich der Zulassung von Dissonanzen für die Teile der Semibrevis in der Prolatio minor gesagt ist, gilt gleichermaßen nach dem Gesetz der Proportionalität für die entsprechenden größeren Notenwerte des Allabreve-Taktes und aller weiteren Verkürzungen der Notengattungen; auch da kann einer auf die gute Zeit fallenden Konsonanz auf die schlechte eine Dissonanz folgen, und wo eine vollkommene Konsonanz nachfolgt, kann auch auf der ersten Hälfte jeder Note durch Synkopierung des Kontrapunkts eine Dissonanz erscheinen."

Sehr ausführlich wird nun er abim 25.—28. Kapitel untersucht, welche Einschränkungen diese Freiheit der Dissonanzbehandlung in einzelnen Fällen proportionaler Notierung erleidet. Um diese feineren Ausführungen zu verstehen, muß man sich vor allem klar machen, daß zur Zeit des TINCTORIS *zweierlei Zählweisen die Grundlage der Taktordnung bilden*, nämlich die nach *Minimae* (Prolatio major) und die nach *Semibreves* (Prolatio minor).

quam in minori per plures minimas vel ultra hoc in prolatione minori per plures semibreves fiat descensus in aliquam perfectionem, discordantia super primam etiam partem cujuslibet earum syncopando frequentissime admittitur."

*) „Praeter ea quae de admissione discordantiarum circa partes semibrevis prolationis minoris diximus hoc etiam de discordantiis circa partes omnium notarum et secundum directionem mensurae aequipollentium admittendis intelligendum est, ut circa partes minimae cujusvis prolationis in proportione subdupla vel ubi tenor quod idem est crescit in duplo; circa partes brevis temporis imperfecti et minoris prolationis in *cantu ad medium* vel per proportionem duplam, quod etiam idem est canendo circa partes longae ejusdem temporis et prolationis modi quoque minoris imperfecti in proportione quadrupla, et circa partes maximae eorundum temporis, prolationis et modi minoris ac modi majoris pariter imperfecti in proportione octupla. Namque posita similiter concordantia super primam aut aliam partem hujusmodi notarum per praedictos modos proportiones et quantitates canendarum discordantia ejusdem aut minoris notae supra sequentem assumi poterit. Et si duae earum unitae aut (COUSS. et) separatae in eodem loco perfectionem aliquam praecesserint supra primam partem primae ipsarum discordantia e converso interdum collocatur, imo ubi per unam aut plures praedictarum notarum descensus fit in aliquam perfectionem quaelibet earum supra primam partem sui discordantiam syncopando frequentur assumi permittit."

Zu diesen kommen dann noch als Besonderheiten die *Diminutionen* und *Augmentationen* (bzw. Proportionen), die aber nicht von grundlegender Bedeutung sind, sondern nur als Widerspiel einer der Hauptzählweisen in Betracht kommen. Nur der Allabreve, takt, die durch ⌽ oder ¢ verlangte Zählweise nach Breves statt nach Semibreves, sozusagen die „Zählweise der Alten", hat Anspruch, neben jenen beiden selbständig in Betracht gezogen zu werden. *Proportionale* Mensurveränderungen kommen besonders oft im Tenor vor, während die anderen Stimmen in derselben Taktordnung weitergehen. Haben wir nun z. B. (Kap. 25) den Eintritt der *Proportio dupla* (doppelt so schnell, d. h. zwei Notenwerte der vorherigen Schlagzeiten auf einen Schlag gleicher Dauer) nach einem Anfange in der unserem schlichten ¾-Takt entsprechenden Taktart des *Tempus perfectum* mit *Prolatio minor*, so rückt nunmehr der Wert der *Semibrevis* in die Stellung desjenigen der *Minima* ein, d. h. zwei Semibreven spielen nunmehr dieselbe Rolle wie vorher oder wie in einer anderen in der vorigen Ordnung weitergehenden Stimme zwei Minimae als Unterteilung einer Schlagzeit, und es gehören also nicht mehr drei, sondern nur zwei Semibreven zur nächst höheren Einheit zusammen, so daß die Ordnung von guten und schlechten Zeiten eine ganz andere ist:
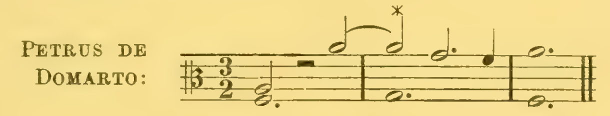
O: ◇ ◇ ◇ ◇ ◇ ◇ (Schlagzeiten die ◇)
◇◇ ◇◇ ◇◇ ◇◇ ◇◇ ◇◇

2: ◇◇ ◇◇ ◇◇ ◇◇ ◇◇ ◇◇ (Schlagzeiten die ▭)

Es ist leicht ersichtlich, daß hier in der Proportio dupla je zwei zu einem Taktschlage zusammengehörige Semibreves dieselbe Behandlung erfordern wie je zwei Minimae in der schlichten Prolatio minor. Die Semibreves sind also dann nicht mehr Werte, auf deren Anfang beliebig (durch Synkopierung) Dissonanz gebracht werden kann; vielmehr kommt diese Eigenschaft den nunmehrigen Zählwerten, den an Stelle der Semibreves getretenen Breves zu, und zwar sind diese Breves zweiteilige, *d. h. jede erste von zwei Semibreves* kann durch Synkopierung Träger der Dissonanz werden. Tritt statt der Proportio dupla vielmehr die *Proportio tripla* ein, so behalten zwar die Semibreven ihre Gruppierung zu dreien, sind

aber nicht Schlagzeiten, sondern Unterteilungswerte, für welche die in der *Prolatio major* für die Minimae gegebenen Bestimmungen gelten. Es ist nicht nötig, auf die weiteren Nachweise Tinctoris' im einzelnen einzugehen. Das Prinzip ist klar: *jede Zählzeit (Schlagzeit) verlangt für ihren Beginn stets Konsonanz oder vorbereitete Dissonanz, und frei eintretende (durchgehende), auch stufenweise eintretende und weitergehende Dissonanzen sind nur auf die zweite Hälfte oder das dritte Drittel der Schlagzeit oder noch kürzere leichte Werte zulässig.*

Im 29. Kapitel erzählt Tinctoris noch*), daß manche Tonsetzer mit peinlicher Gewissenhaftigkeit frei eintretende Dissonanzen auf die volle zweite Hälfte der Schlagzeit meiden und dieselben nur für den dritten oder vierten Teil zulassen, was jedenfalls mehr zur Nachahmung zu empfehlen sei als Freiheiten, wie sie sich Petrus de Domarto und Anton Busnois herausnähmen, welche in der Prolatio minor nicht nur die Semibrevis minor (Minima), sondern sogar die ganze Semibrevis als Dissonanz einführten, nämlich (auf die Hälfte verkürzt):



(das Beispiel von Busnois ist fehlerhaft).
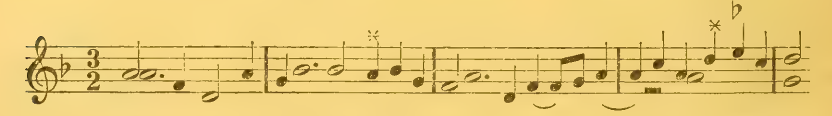
Ganz allgemein stellt noch das 32. Kapitel die Norm auf, daß alle (durchgehenden) Dissonanzen sekundweise einzutreten und sekundweise fortzuschreiten haben**), so daß die Sekunde nach der
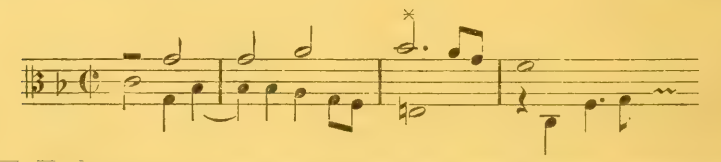
---

*) (Couss., *Script.* IV. 143): „Multi tamen adeo exacte discordantias evitant ut nunquam supra dimidiam partem integram imo super tertiam aut quartam aut minorem tantum cujusvis notae secundum quam mensura dirigitur discordantiam assumant. Et ut mea fert opinio tales potius imitandi sunt quam Petrus de Domarto et Anthonius Busnois, quorum ille in prima parte ‚Et in terra' missae ‚Spiritus almus', iste vero in cantilena ‚Maintes femmes' non solum dimidiam partem notae mensuram dirigentis hoc est semibrevis minoris prolationis in tempore perfecto immo totam ipsam semibrevem discordantiam effecerunt."

**) (Couss., *Script.* IV. 144): „Ordinatio autem cujuslibet dissonantiae haec est ut tam ascendendo quam descendendo semper post aliquam concordan-

Prim oder Terz, die Quarte nach der Terz oder Quinte, die Septime nach der Sexte (Couss. Quinte [?]) oder Oktave auftritt; nur ganz ausnahmsweise darf ein dissonanter Ton mit Terzensprung eintreten. Die Rückkehr zu dem Tone, von welchem aus der dissonante genommen wurde, soll nur dann zulässig sein, wenn die Dissonanz so kurz ist, daß sie kaum bemerkt wird. Das ist eine vielleicht übertriebene Bevorzugung des wirklichen Durchgangs vor der schlichten Wechselnote, welche ja einen gesunden Kern hat, sofern der Rücktritt in die Ausgangsnote kein Fortschritt, sondern nur ein verzierter Stillstand ist; aber natürlich ist damit nicht ausgeschlossen, daß vom Gegenteil reichlich Gebrauch gemacht wurde. Tinctoris kommt überhaupt, ungeachtet seiner Fortgeschrittenheit gegenüber älteren Theoretikern, doch bereits vielfach mit seinen schöpferkräftigen Zeitgenossen in Konflikt und tadelt als konservativer Schulmeister heftig selbst einen Okeghem für folgende harmlose Bildung:

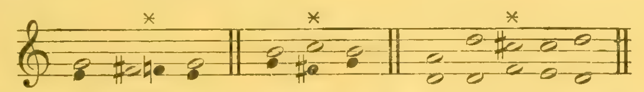


Das Verbot des MI *contra* FA in den vollkommenen Konsonanzen, „welche zu allererst den Schülern von den Meistern eingeschärft wird“, hält er tapfer aufrecht und wirft Verstöße gegen dasselbe Leuten wie Faugues, Busnois und Caron als „offenkundige Fehler“ *(errores evidentes)* vor:



tiarum ei proximarum collocetur ut secunda post unisonum aut tertiam quarta post tertiam aut quintam septima post sextam (Couss. quintam) aut octavam et sic de aliis. Et hanc ipsam discordantiam concordantia uno gradu vel duobus tantum (quamvis hoc rarissime) distans ab ea immediate sequatur. Itaque si ab uno loco ascendatur vel descendatur per aliquam discordantiam ad eundem continuo non est revertendum, nisi ipsa discordantia adeo parva sit ut vix exaudiatur.“

Auch die durch Einführung eines ♯ entstehenden verminderten und übermäßigen Formen der vollkommenen Konsonanzen *(falsae concordantiae)* sollen gemieden werden, kommen aber bei den besten Meistern besonders im drei- und mehrstimmigen Satze vor. Zweistimmige Beispiele (die er natürlich *nicht* billigt) teilt TINCTORIS schon S. 121 und 127 mit:



Das dritte Buch des *Liber de arte contrapunctus* stellt acht *Generalregeln (generales regulae)* des Kontrapunkts auf *):

*) (COUSS., *Script.* IV. 147): I. „Omnis contrapunctus per concordantiam perfectam et incipere et finire debet . . . si tamen aliqua pausa cantum antecesserit cantus ipse [per] imperfectam concordantiam incipere poterit . . . Praeterea nonnulli quibus assentior dicunt non esse vitiosum si multis super librum canentibus aliqui eorum in concordantiam desinant imperfectam, quod tamen intelligendum censeo ubi plures fuerint concinentes quam concordantiae vocibus eorum contentae, ita etiam quod a sexta, tertiadecima vicesimaque supra notam inferiorem abstineant."
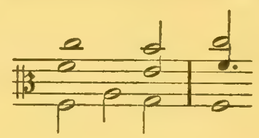
II. „Per concordantias imperfectas non autem perfectas ejusdem speciei cum tenore ascendere descendereque debemus . . . verumtamen ubi compositio trium aut plurium fit, nonnulli unam partem cum alia, inferiori dumtaxat excepta, per easdem species concordantiarum etiam perfectarum ascendere descendereque permittunt . . . immo si duarum partium ascensus aut descensus per concordantias perfectas ejusdem speciei fiat, dummodo aliqua intervenerit pausa, compositor a pluribus excusatur . . . Hujusmodi tamen ascensus vel descensus per concordantias perfectas ejusdem speciei multis quos imitari studeo displicet; et profecto nisi in compositione quatuor aut quinque aut plurium partium necessitate alicujus venustae perfectionis aut ordinatae progressionis eos minime censeo permittendos."

III. „Tenore in eodem loco permanente licet plures concordantias non solum imperfectas verum etiam perfectas ejusdem speciei unam post aliam continuo assumere . . . attamen, ubi aliae concordantiae possunt intermitti hujusmodi contrapunctus super cantum planum canendo diligenter est evitandus . . . in re facta vero *praecipue si imperfectae fuerint concordantiae* aliquando propter verba convenientissime permittitur."

IV. „Quam proximus et quam ordinatissimus poterit contrapunctus fieri debebit etiamlicet conjunctionibus longorum intervallorum tenor sit converso formatus; sed ab hac regula eximuntur qui magis contrapuncto dulciori ac venustiori student quam propinquiori" etc.

1. „Anfang und Schluß soll eine vollkommene Konsonanz bilden. Doch darf, wenn der Anfang auftaktig ist *(si aliqua pausa cantum antecesserit)*, auch mit einer unvollkommenen Konsonanz (Terz, Sexte, Dezime) begonnen werden. Für ein vielstimmiges Stück sind auch im Schlußakkord unvollkommene Konsonanzen zulässig, aber nur die Terz und Dezime, nicht die Sexte (!) der Finalis und deren Oktaverweiterungen.

2. „Parallelfortschreitungen in unvollkommenen Konsonanzen gleicher Größe sind gestattet, solche in vollkommenen Konsonanzen gleicher Größe nicht. Manche (z. B. GUILELMUS *monachus*, vgl. S. 289) gestatten sie zwar im drei- und mehrstimmigen Satze für Diskant und Kontratenor (nicht mit der Unterstimme!), z. B.:



doch verwerfen auch das viele, denen sich TINCTORIS anschließt. Höchstens dürfe dergleichen im vier- oder fünfstimmigen Satze um

V. „*Supra nullam prorsus notam sive media sive superior sive inferior fuerit, perfectio constitui debet per quam cantus distonatio contingere possit* (sumitur autem hic perfectio pro cujusque cantus media seu finali clausula per concordantiam perfectam regulariter efficienda)“ etc.

VI. „Super cantum planum canentes in quantum possumus *redictas* evitare debemus, maxime si aliquae fuerint in tenore . . . et quamvis ex omni parte in re facta regulariter etiam prohibeantur, aliquando tamen sonum campanarum aut tubarum imitando ubique tolerantur . . . redicta nihil aliud est quam unius aut plurium conjunctionum continua repetitio.“

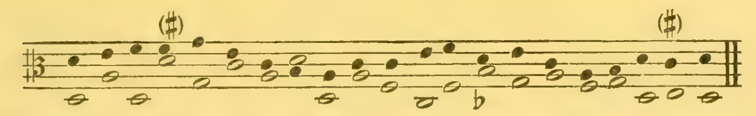
VII. „Super cantum planum etiam canendo duae aut plures perfectiones in eodem loco continue fieri non debent, licet ad hoc quodammodo cantus ipse planus videatur esse coaptatus . . . talis enim compositio cum redictis evidentissimam contrahit affinitatem, unde tamquam varietati contraria omnino est evitanda.“

VIII. „In omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est . . . hanc autem diversitatem optimi quisque ingenii compositor aut concentor efficit si nunc per unam quantitatem nunc per aliam, nunc per unam perfectionem nunc per aliam, nunc per unam proportionem nunc per aliam nunc per unam conjunctionem nunc per aliam, nunc cum syncopis nunc sine syncopis, nunc cum fugis nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive nunc plane aut componat aut concinat.“

einer schönen Wirkung willen *(venustae perfectionis)* oder zufolge einer strengen Nachahmung *(ordinatae progressionis)* vorkommen.

3. „Über stillstehendem Tenor können nach Belieben dieselben vollkommenen oder unvollkommenen Konsonanzen wiederholt werden; doch ist im allgemeinen Abwechselung vorzuziehen.
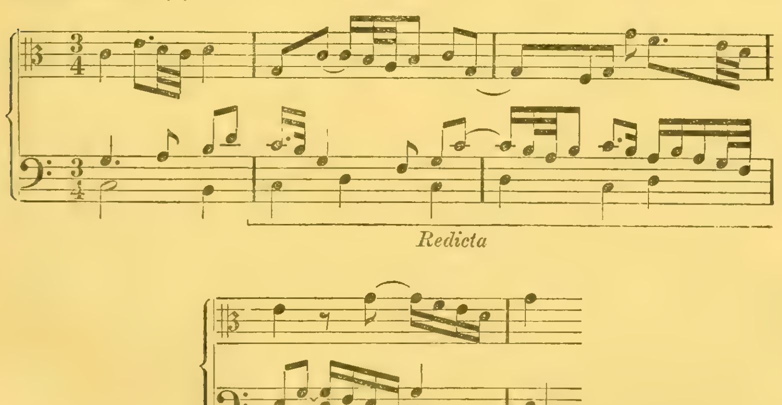
4. „Der Kontrapunkt soll möglichst in sich geschlossen sein und sekundweise einhergehen, auch wenn dadurch teilweise weitere Abstände vom Tenor entstehen, z. B.:



Doch emanzipieren sich von dieser Regel diejenigen, welche mehr einen lieblichen und schönen, als einen glatten Kontrapunkt anstreben.

5. „Zu keiner Note, weder einer mittleren noch einer hohen oder tiefen soll eine Klausel gemacht werden, durch welche die Tonart der Melodie ins Wanken käme.

6. „Wiederholungen (*redictae;* vgl. S. 299 die *reiterationes* des Guilelmus *monachus*) soll der Kontrapunkt meiden, besonders wenn der Cantus firmus solche hat. *Doch werden dieselben manchmal charakteristisch angewandt, um den Klang der Glocken oder Hörner nachzuahmen* (!) z. B.:



7. „Auch ist zu vermeiden, daß in derselben Lage zwei Schlußklauseln direkt aufeinander folgen, auch wenn der Tenor dafür besonders geeignet erscheint; es entsteht nämlich sonst dadurch leicht eine der Redicta ähnliche monotone Wirkung.

8. „Überhaupt soll der Kontrapunkt Mannigfaltigkeit *(varietas)* anstreben; doch soll ein Lied nicht so viele Mittel aufwenden (Taktwechsel, Modulation, Proportionen, wechselnde Melodieschritte, Synkopen, Imitationen, Pausen, Verzierungen usw.) wie eine Motette, und eine Motette nicht so viele wie eine Messe.“

Das klingt freilich anders als die trockenen Intervallregeln der älteren Kontrapunktlehrer; so schreibt ein Mann, der selbst die Kunst praktisch beherrscht*) und der sich Gesetze der Stimmführung nicht anders denken kann als im Zusammenhange des organisch entwickelten Kunstwerkes. *Die Zeit der unsicheren tastenden Versuche des polyphonen Tonsatzes ist nun vorüber und die mehrstimmige Musik ist mündig geworden.* Die Theoretiker haben freilich nun ganz andere Muster, an denen sie die Gesetze der Kunst studieren können. Aus ihrer verborgenen ersten Pflegestätte in England hat sich die Kunst des geregelten mehrstimmigen Tonsatzes mit real verschiedenen Stimmen schnell über ganz Europa ausgebreitet und vor allem in den Niederlanden einen ganz stupenden Aufschwung genommen. Daß aber auch Deutschland gleich zu Anfang dieser Kunstblüte sich mit in die vorderste Reihe stellte, beweisen Namen wie Heinrich Finck, Heinrich Isaak, Adam von Fulda, Alexander Agricola, Paul Hofheimer, Thomas Stolzer — Namen, welche neben denen der großen Niederländer Binchois, Dufay, Busnois, Okeghem usw. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als vollkommen ebenbürtige stehen. Von diesen ist einer, nämlich Adam von Fulda, auch als Theoretiker bekannt; seine *Musica* (Gerbert, *Script.* III) vertritt einen besonnenen Standpunkt gegenüber der überhandnehmenden Verkünstelung der Setzweise der Niederländer, welche Adam verwirft, nicht ohne das ehrliche Ge-

*) Tinctoris ist sich seiner Tüchtigkeit als Komponist sehr wohl bewußt und weist mit Genugtuung auf seine eigenen Werke hin (S. 152): „prout infinita opera docent *non solum a me* verum etiam ab innumeris compositoribus aevo praesenti florentibus edita.“

ständnis*), daß ihn der Reiz der Rätselkanons, künstlicher Proportionen usw. ehedem ebenfalls gelockt habe; doch sei mit dergleichen Kunst nicht gedient. Stolz sagt er (das. S. 354)**): „Der Komponist muß gegen jeden Tadel gefeit sein, da er *über* den anderen (Musikern) steht; er darf nichts schreiben, was ihn später reuen könnte.“ Hart verurteilt er die bloßen Nachahmer.

ADAMs Regeln für den Kontrapunkt sind nur skizzenhaft hingeworfen und ohne Beispiele, stehen aber ähnlich wie die des TINCTORIS mitten in der Praxis und bleiben nicht im Elementaren stecken. Vorausgeschickt ist (S. 352) ein heftiger Ausfall gegen *die durch die Instrumentalisten Eingang findende unordentliche Schreibweise****); es scheint, daß dieser Stoßseufzer sich auf die Orgel- und Lautenmusik bezieht, da ADAM von förmlichen Bearbeitungen spricht, bei denen die Stücke zerrissen und verdorben werden (vermutlich zielt er damit auf dieErsetzung der realen Stimmen durch Akkordgriffe und die Kolorierung der Melodie). Die Regeln selbst sind †):

---

*) (GERBERT, *Script.* III. 354): „Multi enim dum obscuritatem amant peritis derisui sunt, quia rara obscuritas sine errore. Sed et ego ipse hac usus sum ut verum loquar plus ignorantiam meam indicans quam artis quid informans. Miserrimi tamen ingenii esse praedicatur qui utitur inventis et non inveniendis. Agat ergo quisque quantum digne potest; si enim bene egeris ipse tuae personae dabis auctoritatem, dicit Socrates.“

**) „*Oportet ergo irreprehensibilem esse componentem, quoniam caeteris praeest:* ne aliquid faciat, quod in posterum fecisse poeniteat.“

***) „. . . quia heu! corruptam a componentibus musicam undique cernimus: quod ideo fit, quia *pessimus inolevit usus instrumentistarum* qui cum vix duas intelligant regulas, proh dolor! componere carmina volunt et utinam solum carmina sed etiam quaeque grandia usu praesumunt. Caeterum aliqui vix notarum figuras intelligentes modicumve quid artis adepti omnem cantum corrigunt, lacerant, corrumpunt et recte compositum falsificant . . . qui vero mavult adhaerere pravo usui quam veritati obtemperare, discat *mimos et joculatores fore componistas futuros*!“

†) I. „In omni cantu *ad minus una vox dicitur aptari vero tono*... scilicet [uni] octo tonorum (GERBERT tonatos), id est clausulas pulcre localiterque ponere. Sicut enim accentus prosae per punctum ornatur, sic tonus perfectione“ (so muß es jedenfalls heißen statt ‚per octo‘; vgl. TINCTORIS' VII. Regel S. 318).

II. „Omnis componens discat *cantum distincte pausis ornare,* quia varietatem faciunt. Non minus enim laudabile est pausare quam cantare, nec accentus prosae sine pausa sit.“

1. „Mindestens eine Stimme soll die *Tonart* rein darstellen, nämlich einen der acht Kirchentöne mit rechten und rechtzeitigen Klauseln.

2. „Der Komponist soll lernen, *zu rechter Zeit Pausen zu schreiben*, welche einen Schmuck und eine hübsche Abwechselung bedeuten.

3. „Dissonanzen sind möglichst zu meiden (ausgenommen die Klauseln, bei denen unmittelbar eine vollkommene Konsonanz folgt), auch der Tritonus und die verminderte Quinte (das ist freilich recht dürftig!).

III. „*Omnis dissonantia, quoad fieri potest fugienda est* (similiter tritonus cum semidiapente, quia discrepantia semitonii prohibetur) praeter in *actibus*, ubi eam perfecta continuo sequitur" . . .

IV. „*Componenti caute prospicienda erit clavium vera positio in toni transpositione*, quia ibi *conjunctarum* obviatio est, quod Graeci *synemnenon* nostri vero *musicam fictam* appellare voluerunt."

V. „Omnis componens simpliciter memoriae tradat *duodecim articulos*, quia sine his nullus componitur cantus" (die zwölf articuli sind die ber GERBERT, S. 349 erläuterten 12 modi oder species ‚saltuum': Halbton, Ganzton, kl. Terz usw. bis zur Oktave).

VI. „Componistae omnes singularem habeant respectum ad *primos tres musicae gradus* videlicet *modum, tempus, prolationem*, numeri gratia, ut cuique quae sua sunt aptent, id est *verum signum* pro agnitione et tactu."

VII. „*Nulla consonantia perfecta suam similem perfectam sequi habet in arsi et thesi*, sed quaelibet perfecta suam *dissimilem* digne imitari (comitari?) habet . . . ut post unisonum diapente, post diapente diapason."

VIII. „*Licet olim veteres ultra tres aut quatuor imperfectas se sequi omnes prohibuerunt* (GERB. prohiberent), *nos tamen moderniores non prohibemus, praesertim decimas*, cum ornatum reddant, *voce tamen intermedia*."

IX. „*Diatessaron nunquam sola ponenda est* nisi aut perfectam aut imperfectam moderetur: *sed et nec simul ascendere nec simul descendere licentiam habet nisi sit . . . faulx bourdon*, quod quidem fictum in hypothesi putant et in hyperboleothesi fieri posse" (d. h. wohl: wobei man glaube, daß das in der tieferen Lage vorgestellte [Treble-sight] auch in der Versetzung in die höhere Oktave gebraucht werden könne, was aber ein Fehlschluß sei!) „sed hoc ratio non suadet, quia contra praecedentem (? wohl die 7!) regulam esset" (nämlich: die Quartenfolge könne nicht durch die Hinweisung auf ihre Umkehrung gutgeheißen werden, denn vor der Umkehrung wäre sie Quintenparallele!).

4. „Der Komponist bedenke für die Transpositionen immer genau die richtigen Abstände der Töne, welche durch die chromatischen Veränderungen *(conjunctae, musica, ficta)* geregelt werden.

5. „Jedem Komponisten müssen die zwölf Intervalle innerhalb der Oktave geläufig sein, ohne deren sichere Vorstellung keine Melodie zustande kommt.

6. „Auch bedenke er stets die drei Hauptmensurbestimmungen: den *Modus*, das *Tempus* und die *Prolatio*, nach denen alle rhythmischen Verhältnisse genau zu bemessen sind, und schreibe stets die richtigen Taktzeichen vor.

7. „Folgen gleicher vollkommener Konsonanzen sind verboten: ungleiche können nacheinander beliebig vorkommen, so nach dem Einklang die Quinte, nach der Quinte die Oktave (!).

8. „Früher (!) wurden nur 3—4 unvollkommene Konsonanzen nacheinander erlaubt; heute gibt man auch längere Reihen frei, besonders Dezimen, zwischen denen eine Mittelstimme liegt.

9. „*Die Quarte ist im zweistimmigen Satze nur als Verzierung der Terz oder Quinte zulässig*, Quartenfolgen nur als ‚Fauxbourdon' (der aber ADAM nicht unbedenklich erscheint).

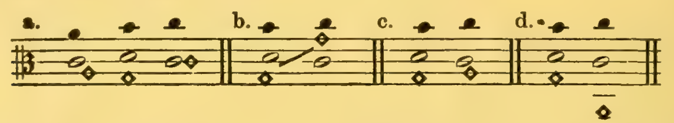
10. „Für den Kontratenor sind vollkommene Konsonanzen (gegen den Tenor) zu bevorzugen; doch sind auch Terzen und Dezimen gut" (Sexten also nicht).

Eine auffallende wörtliche Übereinstimmung mit einer Anzahl von ADAMs Definitionen zeigt das von mir neu herausgegebene *Introductorium musicae* (Leipziger ANONYMUS), aus der Zeit um 1500 (ohne Drucker, Ort und Jahr), das vielleicht von einem Schüler ADAMs herrührt, der aber anscheinend bereits die *Practica musicae* des FRANCHINUS GAFURIUS benutzen konnte, aus welcher die Kontrapunktregeln fol. 16ʳ mit wenigen Divergenzen ausgezogen sind. Bemerkenswert ist aber der Abschnitt über die *Schlußbildungen* (fol. 17ʳ), den ich ganz hierher setze*):
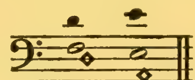
X. „Discat omnis componens, contratenorem in hypothesi scilicet in gravibus potius perfectas ponere consonantias quam imperfectas, demta tertia cum ejus aequisonis, qui sonus consonantiae pari canore temperatur."

*) „De cantilenarum conclusionibus. Quum ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tamquam cantilenae terminationem vel alicuius partis eius, tunc semper penultima discantus in sexta supra

„Wenn beim Schluß eines Tonstückes oder eines Abschnittes desselben aus einer unvollkommenen Konsonanz in eine vollkommene gegangen wird, so liegt in der Regel der Diskant eine Sexte über dem Tenor und beide bewegen sich auseinander in die Oktave, der Tenor eine Stufe abwärts, der Diskant eine Stufe aufwärts. Der Kontratenor nimmt dann in der Regel als vorletzte Note die Unterquinte des Tenor, so daß er vom Diskant eine Dezime absteht, als Schlußnote aber den Einklang mit dem Tenor (a) oder dessen *Oberquinte* (b); er kann auch die Terz unter dem Tenor nehmen (c), aber nicht beim Schluß des ganzen Stückes (!); besser befriedigt die Oktave unter dem Tenor (d):
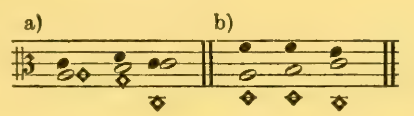


Schließt der Tenor auf MI (phrygisch!), so nimmt ebenfalls der Diskant als vorletzte Note die Sexte über dem Tenor, der Kontratenor aber dessen Unterterz und als Schlußton die Quinte unter dem Tenor:



---

tenorem quiescat et ambo contrariis motibus procedentibus sc. tenor unica voce descendens et discantus unica pariter voce in acutum intentus in octavam conveniant. Et penultima Contratenoris debet in quinta sub tenore constitui, qui tunc a discantu per decimam distabit. Verum ejus ultima notula poterit unisonum cum tenore aut quintam supra tenorem possidere; poterit item per tertiam sub tenore disponi et tunc cum discantu decimam personabit: *hoc modo tamen in fine totius cantilenae deduci non poterit* (namque ut predixi, perfectionem non principiis sed terminationibus attribuere debet); suavius tamen in octava infra tenorem commoratur. Verum si tenor clauditur in MI, penultima contratenoris debet in tertia collocari sub tenore discantu manente in sexta supra tenorem et sic ultima contratenoris in quinta sub tenore disponetur descendendo per quartam his syllabis SOL RE. Si autem tenor discantus formulam assumpserit capiat discantus speciem tenoris commeando cum tenore: aut ex tertia in unisonum stante penultima contratenoris in tertia sub tenore: aut ex quinta in tertiam: ita tamen ut ipse contratenor cum tenore ex sexta in octavam conveniat commeando cum discantu in decimis."

Nimmt dagegen der Tenor die Diskantformel beim Schluß an (eine Stufe aufwärts), so geht der Diskant auf Tenormanier eine Stufe abwärts in den Einklang mit dem Tenor und der Kontratenor geht von der Unterterz des Tenor in die Unteroktave (a); oder aber der Diskant geht von der Oberquinte in die Oberterz und der Kontratenor parallel mit dem Diskant in Dezimen aus der Untersexte in die Unteroktave (b):



(Vgl. die hiermit übereinstimmenden Anweisungen des Guilelmus *monachus* S. 302—3.)

Der anscheinend von diesem Anonymus benutzte Franchinus Gafurius ist wohl unter den Theoretikern der bedeutendste Zeitgenosse des Johannes Tinctoris, mit welchem er nach der Mitteilung der Biographie am Ende seines Schriftchens ‚*De harmonia musicorum instrumentorum*‘ (1518) um 1480 in Neapel zusammentraf und öffentlich disputierte. In der Zeit um 1480 finden wir überhaupt eine geradezu beispiellose Blüte der Musiktheorie in Italien: in Bologna Bartolomeo Ramis und Giovanni Spataro, in Parma Nikolaus Burtius, des soeben verstorbenen Johannes Gallicus Schüler, und Philippus de Caserta, in Mailand Franchino Gafori, in Lucca John Hothby und in Neapel Tinctoris, und nicht nur durch Disputationen, sondern auch durch hitzige Streitschriften wurden allerlei theoretische Fragen ihrer Lösung näher gebracht, vor allem auch endlich der Grund gelegt für der Musiklehre letzten und nicht unwichtigsten Teil: die **Harmonielehre.** Diese heftige Gärung auf theoretischem Gebiete ist nur eine selbstverständliche Begleiterscheinung des gewaltigen Aufschwungs, den die Komposition seit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts genommen und der noch seinen Höhepunkt nicht erreicht hatte. Die schwindelnden Künste der Imitation, welche die niederländischen Meister um 1475—1550 entfalteten, gaben den Theoretikern Rätsel in Menge zu lösen, und die schnelle Entwicklung des Buchdrucks und Buchhandels kam dem noch als weiteres Förderungsmittel zugute.

Die überwältigende Fülle neuen Stoffes war aber auch der Grund, weshalb die eigentliche *Satztechnik* nicht in dem Maße Gegenstand der Untersuchungen wurde, wie man es nach den kräftigen Anläufen des TINCTORIS erwarten sollte; denn vor allem absorbierte die Erörterung der Wertgeltungsveränderungen durch die verschiedenen Mensurbestimmungen, besonders bei Kombination mehrerer derselben in gleichzeitig singenden Stimmen, also bei den für die kanonischen Kunststücke der ‚Fugae quatuor vocum ex unica' usw. notwendig werdenden proportionalen Notierungen einen allzu großen Teil des Interesses und des Raumes der neuen Bücher, so daß die Ausbeute für unser Thema nur verhältnismäßig gering ausfällt.

Bezüglich der proportionalen Notierungen wie überhaupt des ganzen Apparates der Mensuralnotenschrift zur Zeit ihrer höchsten Verkünstelung darf ich auf die Spezialwerke verweisen: HEINRICH BELLERMANN, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert* [1858], JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation von* 1250—1460 (3 Teile, Leipzig 1904) und *Handbuch der Notationskunde* (2 Bände, Leipzig 1913. 1919), sowie meine *Studien zur Geschichte der Notenschrift* [1878] und mein *Kompendium der Notenschriftkunde* (Regensburg 1910), vor allem aber GLAREANs nicht allzuschwer zugängliches *Dodekachordon* [1547], herausgegeben von PETER BOHN (deutsch mit Übertragung der Beispiele in moderne Partitur [1889 als Publ. d. G. f. MF., Jahrg. XVI—XVIII]), mit seinen so instruktiven Auflösungen von Beispielen aller Art der Rätselkünste der Niederländer.

12. KAPITEL.

DIE REVISION DER MATHEMATISCHEN AKUSTIK. AUSBAU DER KONTRAPUNKTLEHRE BIS ZU ZARLINO.

Der zu Bologna lehrende Spanier BARTOLOMEO RAMOS DE PAREJA galt bis heute als derjenige, welcher zuerst den Schlüssel für die theoretische Motivierung der Konsonanz der großen und kleinen Terz gefunden (‚*De musica tractatus*', Bologna 1482, Lib. III, cap. 3)*). Es ist wohl eines der überraschendsten Ergebnisse unserer Untersuchungen (S. 119), *daß dem* RAMIS (wie er gewöhnlich abgekürzt genannt wird) *dieser Ruhm nicht gebührt*, sondern daß bereits ca. 200 Jahre früher der Oxforder Mathematiker und Musikgelehrte, früher Benediktinermönch im Kloster Evesham, WALTER ODINGTON den Gedanken ausgesprochen hat, daß die unbestreitbare und allgemein anerkannte *Konsonanz der großen und*

*) Leider bin ich trotz aller Bemühungen nicht in der Lage, den Wortlaut der so großes Aufsehen machenden Aufstellung mitteilen zu können, da nach der Versicherung des Hüters des einzigen erhaltenen Exemplars dieser interessanten Schrift, des Bibliothekars des Liceo filarmonico zu Bologna, LUIGI TORCHI, deren Latein so schwer lesbar sein soll, daß kein ihm bekannter Kopist mir eine Abschrift des betr. Kapitels zu machen imstande sei. Hoffentlich finde ich später einmal Gelegenheit, die unangenehme Lücke auszufüllen. Der im Besitz der Berliner Bibliothek befindliche, RAMIS zugeschriebene handschriftliche Traktat (früher in POELCHAUS' Besitz), den ich durch gütige Vermittelung der Bibliothekverwaltungen hier durchsehen konnte, enthält von den Neuerungen RAMIS keine Andeutung, weshalb mir die Verfasserschaft RAMIS für denselben nicht zweifellos erscheint.

Inzwischen ist durch die Sorge JOH. WOLF[s] die (oben gemeinte) *Musica practica* des RAMIS als Beiheft 2 der J. M. G. 1901 gedruckt.

kleinen Terz auf die **harmonische Teilung der Quinte 2:3 in die Verhältnisse 4:5 und 5:6** *zurückzuführen sei* (Coussemaker, *Script.* I. 191—99). Odington steht aber auch bereits wie Ramis vor dem Rätsel des *syntonischen Kommas* 80 : 81*), um welches der durch Superposition zweier Ganztöne der Proportion 8 : 9 gefundene Ditonus (64 : 81) größer ist als 4 : 5 (was ja 64 : 80 entspricht), bzw. um welches der Semiditonus (81 : 96) kleiner ist als 5 : 6 (= 80 : 96). *Dieser Widerspruch der überlieferten mathematischen Definition bringt* Odington *nicht von seiner besseren Erkenntnis ab*, vielmehr behauptet er unentwegt, *daß die Terzen nur deshalb für Konsonanzen gehalten werden, weil ihre effektive Hervorbringung (durch Menschenstimmen) nicht den Monochordbestimmungen des Ditonus und Semiditonus, sondern den natürlich einfachen durch die harmonische Teilung der Quinte entstehenden Verhältnissen 4 : 5 und 5 : 6 entspreche.* Man muß sich das gewaltige Ansehen lebhaft ins Gedächtnis rufen, welches die pythogoräische Intervallbestimmung durch das ganze Mittelalter unerschüttert genoß, um sowohl die Kühnheit dieser neuen Definition Odingtons zu begreifen als auch dessen Scheitern bei dem Versuche, dieselben mit den übrigen Intervallbestimmungen in Einklang zu bringen. An der Richtigkeit der für den diatonischen Halbton herkömmlichen Bestimmung (243 : 256) zu zweifeln, kam Odington nicht in den Sinn, und auch

*) Mit Unrecht behauptet Fetis (*Biogr. univers.*, Artikel *Ramis*) von Marchettus von Padua und Johannes Tinctoris, daß sie die reale Existenz des *Komma* 80 : 81 für die Theorie betonen. Marchettus kennt nur die Diesis = $^1/_5$ Ganzton als kleinstes Intervall und spricht überhaupt nicht vom Comma; Tinctoris nennt Comma den Überschuß des Ganztones 8 : 9 über die Summe zweier Halbtöne der Größe 243 : 256, also das *pythagoreische Komma*, das allen mittelalterlichen Theoretikern aus Boetius geläufig ist. Dagegen wendet aber Marchettus, obgleich er an die Möglichkeit der harmonischen Teilung der Quinte 2 : 3 in 4 : 5 und 5 : 6 nicht zu denken scheint, die harmonische Teilung auf den Ganzton 8 : 9 an (*Lucidarium*, II. 9 bei Gerbert, *Script.* III. 75) und findet die ihm eigentümlichen und von niemand akzeptierten Bestimmungen des größeren (diatonischen ♭ : ♮) und kleineren (enharmonischen a : ♭) Halbtones als 16 : 17 und 17 : 18, während er für seine dritte Art des Halbtons (den chromatischen f : f♯) willkürlich $^4/_5$ Ganzton (4 Diesen) ansetzt.

darauf, daß neben der Bestimmung des Ganztones als 8 : 9 noch eine zweite (als 9 : 10) möglich wäre, verfiel er nicht; aber da er — offenbar im Hinblick auf die *dominierende Rolle, welche die Terzen* (große und kleine) *in dem englischen Diskant spielten* — fest überzeugt war, daß die Terzen Konsonanzen seien und als guter Mathematiker Konsonanz ohne Begründung durch ein sehr einfaches Zahlenverhältnis nicht für möglich hielt, so blieb ihm nichts anderes übrig, als eine Art *Temperierung der Ganztöne* anzunehmen, um aus deren zwei eine richtige große Terz 4 : 5 zusammenzubringen.

Für den Mathematiker lag es ja eigentlich sehr nahe, die harmonischen Teilungen fortzusetzen:

Oktave 1 : 2 (= 2 : 4), harmonisches Mittel 3
(= *Quinte* 2 : 3 + *Quarte* 3 : 4)
Quinte 2 : 3 (= 4 : 6), harmonische Mittel 5
(= *gr. Terz* 4 : 5 + *kl. Terz* 5 : 6)
gr. Terz 4 : 5 (= 8 : 10), harmonisches Mittel 9
(= *gr. Ganzton* 8 : 9 + *kl. Ganzton* 9 : 10).

Aber freilich mußte ihn von diesem Schritte schon die scheinbare Inkonsequenz abhalten, welche darin liegt, daß nicht vor der harmonischen Teilung der großen Terz (4 : 5) die der Quarte (3 : 4) herangezogen wird; letztere aber

Quarte 3 : 4 (= 6 : 8) harmonisches Mittel 7
(*Intervalle* 6 : 7 und 7 : 8)

ergab keine praktisch verwertbaren Resultate. Ebenso mußte die harmonische Teilung der kleinen Terz abgewiesen werden:

kl. Terz 5 : 6 (= 10 : 12), harmonisches Mittel 11
(*Intervalle* 10 : 11 und 11 : 12).

Vor dieser Häufung kleinerer Intervalle schreckte wohl Odington mit Recht zurück. Es bleibt, wie gesagt, vielmehr zu verwundern und ist nur durch die tiefe Überzeugtheit von der vollen Konsonanz der Terzen überhaupt erklärlich, daß Odington trotz dieser Widersprüche es wagte, 4 : 5 und 5 : 6 als Proportionen der Terzen aufzustellen.

Ramis kam augenscheinlich viel weniger selbständig zu ähnlichen Resultaten und über dieselben hinaus, nämlich durch Zurück-

gehen auf eine der Tetrachordenteilungen des Pythagoreers Didymus (1. Jahrh. n. Chr.):

$$\overbrace{E \quad F \quad G \quad a}^{4:5} \qquad (= 32:30:27:24)$$

$$\underbrace{15 : 16 : 18}_{5:6} : 20 \qquad 15 : \underbrace{16 : 18 : 20}_{4:5}$$

welche mit Annahme der großen Terz als 4 : 5 eine ganz andere Größenbestimmung des Halbtons (15 : 16) ergab. Waren auch damit die Tonbestimmungen noch nicht völlig korrekt so gefunden, wie wir sie heute annehmen (der letzte Schritt blieb Fogliani und Zarlino vorbehalten), so war doch der pythagoreische Halbton 243 : 256 endlich beseitigt und zugleich die Unterscheidung eines größeren und eines kleineren Ganztones erstmalig aufgestellt.

Die Neuerungen Ramis' fanden zunächst freilich heftigen Widerspruch. Nicolaus Burtius glaubte Guido von Arezzo gegen Ramis in Schutz nehmen zu müssen (*Musices opusculum*, Bologna 1487), erhielt aber eine wohlverdiente Abfertigung durch Ramis' Schüler Giovanni Spataro (*Defensio in Nic. Burtii Parmensis opusculum*, Bologna 1491), der ihm nachwies, daß er gar nicht verstanden habe, um was es sich eigentlich handele, nämlich um die Notwendigkeit, die einander widersprechenden durch Quinten- und Terzenschritte gefundenen Töne durch irgendeine *Temperierung* auszugleichen. Freilich befand sich Ramis im Irrtum, wenn er annahm, daß die Bestimmungen des Ganztones als 9 : 10 neben 8 : 9 und die der Terzen als 4 : 5 und 5 : 6 an Stelle von 64 : 81 und 27 : 32 und die der Sexten als 3 : 5 und 5 : 8 statt als 81 : 128 und 16 : 27 Temperatur seien; im Gegenteil wird durch die Aufstellung dieser Bestimmungen die Zahl der einander widersprechenden Werte, deren Ausgleichung die Aufgabe der Temperatur ist, nur vermehrt. Das *pythagoreische Komma*, um welches die 12. Quinte die 7. Oktave überragt, wird durch diese Neuaufstellungen nicht aus der Welt geschafft, sondern es tritt nur neben dasselbe das bereits von Odington klar aufgewiesene *syntonische* oder *didymische Komma* 80 : 81, um welches der pythagoreische Ditonus die große Terz

4 : 5 überragt. Vielleicht muß man RAMIS dahin verstehen, daß er in seinen Abweichungen von den von aller Welt als unerschütterlich angesehenen Tonbestimmungen *eine Art Konzession zu gunsten der Erleichterung der Praxis* sehen zu müssen glaubte. Man darf auch nicht vergessen, daß es sich noch nicht um das heutige reiche enharmonisch-chromatische System handelte, sondern in erster Linie um die *Stimmung der Grundskala* und die Einfügung der damals gebräuchlichsten Zwischentöne c♯ e♭ f♯ a♭ (g♯) und b, also noch nicht um eine *gleichschwebende*, sondern um erste Versuche einer *ungleichschwebenden Temperatur*.

Übrigens kann doch auch der Mathematiker JACQUES LEFEVRE *(Jacobus Faber Stapulensis)*, auf dessen Autorität sich FRANCHINUS GAFURIUS in seiner Schrift *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518) beruft, indem er RAMIS entgegentritt*), sich der Einsicht nicht verschließen, daß eigentlich wohl 4 : 5 und 5 : 6 die richtigen Bestimmungen der Terzen seien. FABERs *Elementa musicalia* (deren älteste Ausgabe, Paris, Joh. Higman und Wolfg. Hopyl, 1496, die Leipziger Universitätsbibliothek besitzt) bestimmen zwar alle Intervalle in der herkömmlichen pythagoreischen Weise, können aber nicht umhin, immer wieder den Widerspruch hervorzuheben, der zwischen der mathematischen Beweisführung für die Dissonanz des Ditonus und Semiditonus (wie auch der pythagoreisch bestimmten großen und kleinen Sexte) und der Praxis der Musiker besteht, welche die Terzen und Sexten mit Recht (!) als Konsonanzen behandeln**):

---

*) (fol. 62 v.): „Hinc falso arbitratus est BARTHOLOMEUS RAMIS Hyspanus (III. 3) qui integrum ditoni intervallum in chordotono sesquiquartae indifferenter ascribit dimensioni. Nam, ut JACOBUS FABER inquit, (III. 2). Ditonus evenit inter sesquitertiam et sesquiquartam intermedius."

**) „Sesquitonus (= Semiditonus) inter sesquiquintam et sesquisextam collocatus est. Unde fit ut *etsi sesquitonus jocunde suaviterque auditum feriat*, nondum tamen consonantia ponendus sit (!) . . . Quod sesquitonus suaviter feriat auditum, cujuslibet musicis modulationibus intenti fidei fecit sensus; quod vero nondum consonantia sit iccirco evenit, quod sesquitonus (= 32 : 27) in superparticulari ratione non consistit quandoquidem inter sesquiquintam et sesquisextam proximas superparticulares nulla cadit interstes mediaque superparticularis habitudo" etc. Das. El. III. 2.

(*Elementum* III. 1): „Der Semiditonus (die kleine Terz) liegt zwischen den Werten 5 : 6 und 6 : 7; er ist deshalb, *obgleich er dem Ohre angenehm und wohlklingend erscheint*, doch nicht als Konsonanz zu betrachten"; (das. in der Beweisführung): „*daß die kleine Terz angenehm klingt*, beweist die eigene Erfahrung beim Anhören irgendeines Musikstücks; eine Konsonanz aber ist sie nicht, weil ihre Verhältniszahl (27 : 32) weder einem einfachen Vielfachen noch zwei aufeinander folgenden einfachen Zahlen entspricht"; ähnlich *El.* III. 2 über die große Terz, welche „zwar in den Tonsätzen wohllautend und angenehm klingt, aber doch nicht dem Begriffe einer musikalischen Konsonanz genügt", und *El.* III. 17 über die große und kleine Sexte, die „dem Musiker als wohlklingend und für Zusammenklänge geeignet gelten".

Merkwürdigerweise steift sich Franchinus Gafurius auf diese schwankenden Beweisführungen, welche eigentlich nichts anderes als ein großes Fragezeichen zu der Bestimmung der Terz als „Ditonus" = $(8:9)^2$ usw. sind; und doch hatte Franchinus selbst schon in seiner *Practica musicae* (Mailand 1496) den Wert der großen oder kleinen Terz als „Mittelton" des Quintintervalls hervorgehoben*): „Die Quinte setzt sich aus den beiden ersten einfachen

---

„Itidem ditonus inter sesquitertiam atque sesquiquartam medius: minime musicam complet atque perficit harmoniam ... etsi in musicis modulaminibus sit euphonus suaviterque auditum feriens" und El. III. 17: „Adjuncto ad consonantiam diapente tono, nulla parabitur ... consonantia, item aeque ad diatessaron trisemitonio ... Etsi hic sonorum congressus nondum consonantia sit, euphonum tamen musici nuncupant melo modulationibusque aptum."

*) (Lib. III. Kap. 2): „Quinta componitur ex duobus primis simplicibus scilicet tertia minore atque tertia majore, concordi medietati servata; inde suaviorem ducit extremitatum concordiam *quasi quae certa imitatione harmonicae adhaereat medietati* (!). Hujus quidem medietatis chorda si in acutum exachordi intervallo fuerit intensa, acutiorem ipsas extremitates harmonica medietate conclaudit diapason compositam perficiens aequisonantiam ... Habet sexta solam chordam mediam et concinnam quae sc. tertia ad graviorem et diatessaron subsonat ad acutum" (hier folgt eine höchst sonderbare Stelle, nämlich, daß die Quarte in solchen Fällen eine zu tiefe Tongebung nach der Quinte zu liebe, wie Versuche am Instrument beweisen!)

Konsonanzen (der kleinen und großen Terz) zusammen; aus dieser Verbindung entspringt eine angenehme Harmonie der beiden Grenztöne, *gleichsam in bestimmter Nachahmung der harmonischen Teilung* (!)." Ähnlich weiß er auch andere Akkordbildungen wie e.g.c und c.e.g.c zu schätzen. Freilich zieht er sich in der genannten Schrift v. J. 1518 vorsichtig hinter das Rätsel der „Natur" zurück, indem er Einklang, Quarte (!), Quinte und ihre Oktaverweiterungen die vorzüglicheren und vollkommeneren Konsonanzen nennt, die andern Tonverbindungen aber (große und kleine Terz, große und kleine Sexte und ihre Oktaverweiterungen) mehr auf *naturalistische* Weise als nach vernünftiger Notwendigkeit entstehen läßt*). Er

*) Die Stelle ist als eine der ältesten Auslassungen über die „Harmonie" im modernen Sinne des Abdrucks wenigstens im Auszuge wert (Lib. III, Cap. X, gegen Ende): „*Quid sit* **harmonia?** Ea nempe est extremarum contrariarumque vocum communi medio consonantias complectentium suavis et congrua sonoritas . . . Hinc falso sunt arbitrati qui consonantiam et harmoniam idem esse posuerunt. Nam quamquam harmonia consonantia est, omnis tamen cosonantia non facit harmoniam. Consonantia namque ex acuto et gravi generatur sono: *Harmonia vero ex acuto et gravi conficitur atque* **medio.** Cap. XI: **Tres soni harmonica medietate dispositi** *et simul sonantes dulcissimum concentum atque ipsam harmoniam efficiunt* . . . Dispositis vero tribus chordis secundum harmonicam medietatem (ut sc. qua proportione gravissima chorda acutissimam sive major numerus parvissimum custodierit, ea ipsa differentia maximi ad medium, medii et parvissimi, differentiam seu intervallum gravissimae et mediae chordae intervallum mediae et acutissimae servet) ea tunc producetur melodia quam proprie harmoniam vocamus: *Haec nempe duabus consonantiis inaequalibus constat,* quae ex dissimilibus proportionibus (majore quidem majoribus numeris, minore minoribus) conducuntur . . . Constat igitur diapason consonantiam per diapenten et diatessaron mediatam nomen ab re *harmoniam* vocitari" . . . Eine Harmonie ist daher auch:

3
2
1 ; dagegen ist
4
2
1 eine ‚geometrica harmonia'.

(Cap. XII): *De Sonora medietate Sextae et Decimae majoris atque minoris.* Est quoque alia in sonis mediocritas quae neque eisdem et terminorum et differentiarum proportionibus commixta est ut Geometrica, neque aequalibus differentiis ut Arithmetica, neque aequalibus extremorum terminorum proportionibus ac differentiarum ut Harmonica, sed his penitus tribus noscitur aliena quippe quae conjungitur ex communi chorda sc. *con-*

nennt dieselben „irrationale Konsonanzen". Übrigens hat GAFURIUS den RAMIS wohl verstanden und spricht sogar von einer Teilung des zweioktavigen ‚Systema teleion ametabelon' *(perfectum et immutabile quindecim chordarum systema)* in 24 *gleiche* Teile, d. h. also 12 gleiche Halbtöne innerhalb der Oktave*) mittels Stimmung der Intervalle als 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 3 : 5, 5 : 8, ficht aber dann die Richtigkeit dieser Rechnung an.

Erheblich klarer als RAMIS sieht bereits LUDOVICO FOGLIANI (*Musica theorica* 1529), welcher auch den letzten Rest scheuer Hochachtung der pythagoreischen Lehre abschüttelt und deren Be-

---

cinna et *consona.* Nam quemadmodum conjunctae consonae sc. diapente et diatessaron aliam (ut probatum est) ducunt consonantiam videlicet aequisonantem diapason atque permixtam sonoritatem et suavem: *ita consonae addita concinna aliam concinnam efficit* quae ad melodiam recte coaptatur. Unde sicut duae tantum sunt simplices consonae diapente et diatessaron, ita duae quoque simplices sunt concinnae sc. tertia major ac terita minor. Quod cum minor consonantia videlicet diatessaron superposita fuerit tertiae majori tunc extremi invicem termini sextam ipsam majorem communi chorda mediatam atque concinnitati aptissimam conducent . . . sed mediam ipsam chordam tertiam ditoniaeam et diatessaron continnentem *sesquioctagesima proportione relaxat Ptholomeus ad suaviorem concinnitatis modulationem* . . . Superducta autem tertiae minori (quae semiditoniaea est) diatessaron consonantia, sextam minorem communi chorda mediatam atque concinnam implebit. Mediam autem hujusmodi chordam, quae ad gravissimam tonum cum semitonio correspondet, *sesquioctogesima proportione participante intendunt* . . . Verum apposita sexta majore diapentes consonantiae (communi medietate servata) decimam majorem: secundum sc. numerum chordarum in chordotono diatonice dispositarum attinges *concinnitati* congruam. Atque eodem modo superducta sexta minore diapentes consonantiae communi chorda mediante decima minor concinna concipitur."

*) (fol. IV v.): „Verum nonnulli perfectum et immutabile quindecim chordarum systema viginti ac quatuor aequis partibus distinxere secundum proportionabilem sc. ipsarum partium annotationem concordantias disponentes, namque diapente in sesquialtera, diatessaron in sesquitertia, *ditonum* incompositum diatessaron consonantia strictiorem in *sesquiquarta,* ac *semiditonum* qui ditono minor sit in *sesquiquinta* distributione posuerunt, rursus in superbipartiente tertias (5 : 3) diapenten cum tono et in supertripartiente quintas (8 : 5), diapenten cum semitonio. Quorum dispositiones . . . rationi minime convenientes monstrabimus."

schränkung der Konsonanz auf Oktave, Quinte und Quarte tadelt (Sectio II, fol. XIv.)*): „Wenngleich diese Aufstellungen durch die höchste Autorität gestützt werden, so scheinen sie mir dennoch falsch, weil der Erfahrung widersprechend . . . Welcher Mensch, der überhaupt hören kann, möchte leugnen, daß es außer diesen noch andere Konsonanzen gibt? Haben wir nicht innerhalb der Oktave auch noch die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte und über die Oktave hinaus die große und kleine Dezime, die schon von PTOLEMAEUS aufgestellte Undezime und die kleine und große Sexte über der Oktave? Daß diese alle wirkliche und sehr wohlgefällige Konsonanzen sind, kann kein Mensch leugnen!"

FOGLIANI akzeptiert alle die von RAMIS aufgestellten Verhältnisse (4 : 5, 5 : 6, 3 : 5, 5 : 8), auch die Unterscheidung des großen (8 : 9) und kleinen Ganztones (9 : 10), geht aber noch weiter in der Doppelaufstellung von um ein Komma 80 : 81 verschiedenen Tönen, so Lib. III, Kap. 2. ‚*De necessitate ponendi duo d solre et duo b mollia*', nämlich zweierlei d: für die Quinte über g und die kl. Terz unter f, und zweierlei b: für die kl. Terz über g und die Quinte unter f, ferner fol. XXXIV^v in der Skala (B = chromatischer Ton):

$$\mathrm{C}\ \tfrac{25}{24}\ \mathrm{B}\ \tfrac{16}{15}\ \mathrm{D}\ \tfrac{81}{80}\ \mathrm{D}\ \tfrac{16}{15}\ \mathrm{B}\ \tfrac{25}{24}\ \mathrm{E}\ \tfrac{16}{15}\ \mathrm{F}\ \tfrac{25}{24}\ \mathrm{B}\ \tfrac{27}{25}\ \mathrm{G}\ \tfrac{25}{24}\ \mathrm{B}\ \tfrac{16}{15}\ \mathrm{A}\ \tfrac{16}{15}\ \mathrm{B}\ \tfrac{81}{80}\ \mathrm{B}\ \tfrac{25}{24}\ \natural\ \tfrac{16}{15}\ \mathrm{c}$$

d. h.: $\mathrm{c}\ \ \overline{\overline{\mathrm{cis}}}\ \ \overline{\mathrm{d}}\ \ \mathrm{d}\ \ \underline{\mathrm{es}}\ \ \overline{\mathrm{e}}\ \ \mathrm{f}\ \ \overline{\overline{\mathrm{fis}}}\ \ \mathrm{g}\ \ \overline{\overline{\mathrm{gis}}}\ \ \overline{\mathrm{a}}\ \ \mathrm{b}\ \ \underline{\mathrm{b}}\ \ \overline{\mathrm{h}}\ \ \mathrm{c}'$

(nach moderner Bezeichnung der Kommaunterschiede)

---

*) „Sed haec positio licet maxima innitatur auctoritate nihilominus mihi videtur falsa, quum sensui contradicat . . . Quis enim nisi sensu aurium diminutus neget, plures alias a praedictis quinque inveniri posse consonantias? infra enim diapason nonne praeter istas invenitur Semidytonus, Dytonus, Hexachordum minus et Hexachordum majus, similiter supra Diapason nonne invenitur Diapason cum semidytono et Diapason cum Dytono et Diapasondiatessaron (quam posuit Ptholomeus) necnon Diapason cum minori hexachordo et Diapason cum majori hexachordo? hae autem quas addimus sunt consonantiae quae a *practicis* appellantur Tertia minori Tertia major, Sexta minor, Sexta major, Decima minor Decima major, Undecima, Tertia decima minor, Tertia decima major: quae omnia intervalla esse *veras et valde delectabiles consonantias non potest negari* . . . . . sesquiquarta et sesquiquinta *quae dytonum generant et semidytonum* . . ."

über welche ZARLINO wohl etwas anerkennender urteilen dürfte als er tut (*Opera* I. S. 361). Tatsächlich steht seit FOGLIANO wenigstens in den Hauptumrissen das *moderne Tonsystem* fest, *Quintverwandtschaft* und *Terzverwandtschaft* sind scharf unterschieden und die Frage wird aktiv, wie sich die Praxis mit den mancherlei Werten der „*reinen Stimmung*" abzufinden hat, d. h. es beginnt die *Aera der Temperaturen und Auswahlsysteme* (ARNOLD SCHLICK, „*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*" 1511; PIETRO ARON, ‚*Il Toscanello in musica*, 1523, L. FOGLIANO a. a. O., GIOV. SPATARO a. a. O., ZARLINO, ‚*Istituzioni armoniche*' 1558, FRANCISCO SALINAS, ‚*De musica*' 1577 usw.), welche mit dem endlichen allgemeinen Siege der gleichschwebenden Temperatur endet (ANDREAS WERCKMEISTER, *Musikalische Temperatur* 1691). Übrigens gibt bereits ZARLINO (*Sopplimenti musicali, Opera IV.* S. 208—15) drei Arten an, die Oktave ‚direttamenti in 12 parti o semituoni eguali e proportionati' zu teilen, ja FOGLIANI redet ebenfalls schon von solcher gleichmäßigen Teilung und ZARLINO (*Soppl.* S. 160) spricht sogar den Gedanken aus, *daß wahrscheinlich der Erfinder unserer Klaviatur* (mit fünf Obertasten) *zugleich der Erfinder der Temperatur gewesen sei*, was bis zu einem gewissen Grade sicher wahr ist. Die praktischen Orgel- und Klavierbauer haben höchstwahrscheinlich eine routinierte Technik der Stimmung der Instrumente erworben, ehe die Theorie eine solche zu motivieren wußte.

Welch weiter Weg von den ersten Anfängen einer Theorie der Mehrstimmigkeit, die dem wahrscheinlich überwiegend in Terzen sich bewegenden Volksgesange in Nordengland und Skandinavien nachgebildet war (Organum im IX. Jahrhundert), bis zu der endlichen vollen Anerkennung der Terzen und Sexten als wirklicher Konsonanzen durch die akademischen Lehrmeister! Und welch ein Umschwung z. B. auch in den Ansichten über die Quarte, welche als Hauptintervall der Skalenteilung der Griechen (Tetrachord) für die ersten schüchternen Versuche der Theorie, den mehrstimmigen Volksgesang zu kunstmäßigen Formen zu fassen, eine merkwürdige Vorzugsstellung als Hauptkonsonanz erlangte, allmählich aber seit JOHANNES COTTON wieder zurückgedrängt und bereits im 14. Jahrhundert von einem großen Teile der Theoretiker (z. B. dem *Pariser*

MURIS) für eine absolute Dissonanz gehalten wurde und bis heute bald als Konsonanz, bald als Dissonanz gelten muß. Und ist es nicht auch wunderbar, daß eine so lange Zeit zwischen der instinktiven Handhabung einer dreistimmigen auf Ahnung des Wesens der Dreiklangsharmonie beruhenden Setzweise in der Gestalt des englischen Fauxbourdon (dessen Alter freilich nicht genau zu bestimmen ist) und der endlichen wirklichen Aufstellung der Dreiklangsharmonie als eigentlicher Grundlage alles mehrstimmigen Wesens verstreichen mußte? Denn wenn auch bereits WALTER ODINGTON (c. 1275) den Wohlklang des Dur- oder Mollakkords im Hinblick auf den tiefsten Ton betont (S. 120), und wenn auch seit der Zeit des *Pariser* MURIS mehr und mehr Akkordtabellen in den Traktaten auftreten, welche den dreistimmigen Satz ebenso unzweckmäßig in lauter Einzel*akkorde* zu zerschneiden drohen, wie man vorher nur die Einzel*stimmen* ins Auge gefaßt hatte oder doch höchstens das Verhältnis je zweier derselben zu bestimmen versuchte, die dritte aber frei gab, so datiert doch die wirkliche Aufstellung des Akkordbegriffes als Grundlage des musikalischen Hörens sogar erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts (ZARLINO). Ehe wir uns dieser Entwicklung der *Harmonielehre*, welche den Inhalt unseres dritten Buches bildet, zuwenden, müssen wir noch kurz konstatieren, was die Autoren von TINCTORIS bis zu ZARLINO noch zur Vervollständigung der Kontrapunktlehre beigebracht haben.

Da ist denn vor allem FRANCHINUS GAFURIUS' *Practica musicae* (1496), besonders das 3. Kapitel des 3. Buches derselben mit seinen ‚*Octo mandata sive regulae contrapuncti*'*) für uns von Wichtigkeit, dessen Inhalt ich kurz ausziehe:

---

*) (Lib. III. cap. III. *De octo mandatis sive regulis Contrapuncti.*)

I. „*Principia uniuscujusque cantilenae sumantur per concordantias perfectas* videlicet vel in unisonum vel in octavam vel in quintamdecimam: seu etiam in quintam ac duodecimam: quas et si perfectae minime sint, ipsa tamen suaviore sonoritate perfectis ascribunt. *Verum hoc primum mandatum non necessarium est sed arbitrarium*: namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus attribuunt. Inde et imperfectis concordantiis cantilenarum exordia plerique instituerunt."

II. „*Duae perfectae species ejusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena constitui*, puta

1. „*Den Anfang eines mehrstimmigen Tonsatzes soll eine vollkommene Konsonanz bilden* (obgleich FRANCHINUS die Konsonanzen in *antiphone* [Oktave], *äquisone* [Einklang], *emmelische* [Quinte und

---

duo unisoni vel duae octavae aut duae quintaedecimae: sive etiam duae quintae aut duodecimae (quae et si perfectae non sunt, perfectis tamen, ob quam sortiuntur suavitatem, connumerantur, ipsarum regulas atque mandata servantes). *Haec enim regula non arbitraria est, sed legalis, omnem penitus exceptionem reiciens.* Nonnulli tamen sunt arbitrati, duas quintas simul ascendentes vel decendentes pronuntiari posse, modo diversis protensae sint quantitatibus et intervallis: una scilicet pefecta, altera subtractione vel defectu semitonii diminuta, puta procedendo ab A re ad E lami sive a proslambanomene ad hypaten meson: inde subsequente et immediate ascendendo a ♮ mi gravi ad F faut, sive ab hypate hypaton ad parhypaten meson, quod mea sententia falsum est. Namque quintam semitonio diminutam, quae maxima et nota sit hujusmodi diminutio, cantilenae incongruam esse nemo dubitat. Tamen quinta ipsa (quod organistae asserunt) minimae ac latentis incertaeque quodammodo quantitatis diminutionem patienter sustinet, quae quidem ab ipsis **participata** (!) vocatur."

III. „Inter duas perfectas ejusdem generis concordantias diversis vel consimilibus motibus intensas aut remissas una saltem imperfecta concordantia puta tertia vel sexta et ejusmodi debet media constitui. Plures item imperfectae similies atque etiam dissimiles ut duae vel tres vel quatuor tertiae et una aut plures sextae inter duas ipsas perfectas ejusdem generis quam decenter disponuntur. *Contrapunctus autem solam inter duas ejusdem generis perfectas concordantias consimilibus motibus ascendentes vel descendentes discordantiam continens, puta secundam vel quartam aut septimam: sive discordantia ipsa diminutiore figura notata sit ut . . . semiminima atque etiam minima: sive majoris quantitatis temporalem figuram imitatur semibrevem aut brevem: non admittitur;* namque si discordantia patens ac nota contrapuncto non congruit: imperfectae concordantiae locum ac vicem obtinere non potest: hinc et latens ipsa velocitate discordantia imperfectae hujusmodi concordantiae nequaquam poterit suffragari."

IV. „Plures perfectae et dissimiles concordantiae ascendentes vel descendentes possunt in contrapuncto consequenter deduci ut quinta post unisonum vel post octavam: et octava post quintam ac reliquae eodem modo."

V. „*Duae perfectae concordantiae similes possunt in contrapuncto consequenter et immediate constitui: modo dissimilibus procedant motibus atque contrariis,* ut si duarum octavarum prima in acutum sit protensa, secunda in grave remissa et e converso. Similiter quum fuerint duae quintae imme-

Quarte] und *mittlere* [Terzen und Sexten] teilt, so hält er doch für diese Definition die allgemeine Terminologie fest). *Aber diese Regel ist nicht zwingend, sondern willkürlich;* denn nicht dem Anfange, sondern dem Ende ist Vollendung eigen (folgen Beispiele des Anfangs mit der Terz, Sexte und Dezime).

2. „*Zwei vollkommene Konsonanzen gleicher Größe dürfen nicht unmittelbar nacheinander in Parallelbewegung vorkommen. Diese Regel ist nicht willkürlich, sondern ein Gesetz, das keine Ausnahme duldet.* Manche gestatten die Folge der verminderten Quinte auf

---

diate succedentes quarum prima per thesim ducta sit secunda per arsim vel e converso . . . . ultima semibrevis seu penultima notula contratenoris est quinta remissa sub tenore, ultima vero notula ipsius contratenoris seu longa est item quinta sed intensa supra tenorem; *quod in omnibus fere cantilenis evenire contingit.*"

VI. „*In contrapuncto partes cantilenae* scilicet tenor et cantus atque contratenor *debent invicem esse contrariae in motu*, ut cum cantus ascendit tenor descendat et e converso, atque contratenor eodem modo se habeat cum altera ipsarum partium. *Est tamen haec lex arbitraria.* Nam saepe et multum tenoris notulae notulas cantus ascendentes aut descendentes consimilibus motibus subsequuntur, similiterque in contratenore proceditur; quod potissimum evenit quum partes cantilenae sese invicem iisdem motibus fugant atque figuris."

VII. „Quando ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tamquam cantilenae terminationem vel alicujus partis ejus harmonicae: ad propinquiorem perfectam diversis utriusque partis motibus acquirendam concurrere necessum est. Ut exempli gratia quum tenor et cantus sextam majorem sonuerint videlicet diapenten cum tono, tunc ambo contrariis motibus procedentes scilicet tenor unica voca descendens et cantus unica pariter voce in acutum intentus in octavam quae consyderata motuum contrarietate ipsi sextae propinquior est illico convenient. Quod proprium est sextae majoris ad octavam scilicet transmeare. *Minor vero sexta ad quintam frequentius revertitur unico motu, altera scilicet cantilenae parte immobili, altera mobili; contrariis vero motibus ad octavam item pertransit.* Rursus quum cantus et tenor tertiam sonuerint in unisonum (ducta prima motuum contiguorum contrarietate) convenient. Atque item laxati in contrarium ambo ad quintam transferuntur."

VIII. „Omnis Cantilena debet finiri et terminari in concordantia perfecta videlicet aut in unisono **ut Venetis mos fuit** (?) aut in octava aut in quintadecima, quod omnis musicorum scola frequentius observat *gratia harmonicae mediocritatis* perficiendae."

die reine, was ich für falsch halte, da die verminderte in einen regelrechten Satz überhaupt nicht gehört". Weiterhin folgt eine kurze Bemerkung über eine ganz geringe Verkleinerung der Quinte, von der die Organisten versicherten, daß sie das Intervall sehr gut vertrage — vielleicht die älteste Notiz über die wirkliche *Temperatur*, sogar mit deren später allgemein werdendem Namen (*participata; ,systema participatum'* heißt später die gleichschwebende Temperatur).
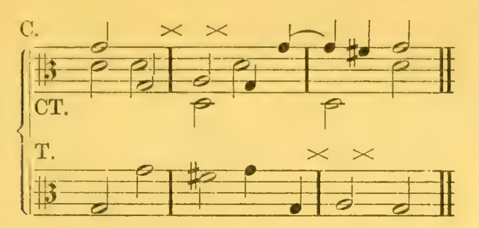
3. „*Zwischen zwei vollkommenen Konsonanzen derselben Größe soll mindestens eine unvollkommene Konsonanz eingeschoben werden*, nach Belieben auch mehrere gleicher oder verschiedener Größe (Terzen, Sexten etc.)." (Der *Leipziger* ANONYMUS — Monatshefte f. Musikgesch. 1897, Nr. 11 bis 1898, Nr. 2 — dessen Kontrapunktregeln übrigens fast wörtlich mit denen des GAFURIUS übereinstimmen, hat hier den merkwürdigen Satz: ,*Verum nunquam plures sextae ascendentes possunt in contrapuncto simplici constitui*' [fol. 15^{r}]). „Ein Kontrapunkt, der zwischen zwei vollkommenen Konsonanzen gleicher Größe nur eine *Dissonanz* wie eine Sekunde, Quarte oder Septime einschaltet, ist unzulässig, auch wenn diese Dissonanz mit einem minder kurzen Notenwert eintritt; denn eine Dissonanz, die, offen und frei gebraucht, dem Kontrapunkt nicht zukommen würde, kann nicht die Stelle einer unvollkommenen Konsonanz vertreten" — eine sehr gute Vorschrift, deren Sinn ist, daß figurative Dissonanz nicht die Fehlerhaftigkeit der Parallele aufhebt, z. B. soll man nicht schreiben:

h a g c h g g h a
e — c, c — g, c — d,

c d e
c — e usw.)
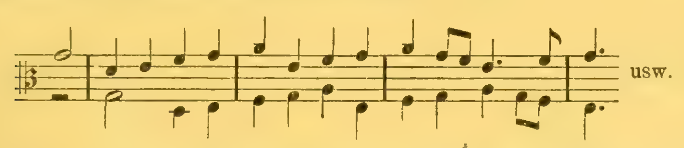
4. „*Vollkommene Konsonanzen verschiedener Größe dürfen aufsteigend und absteigend* (sic) *nacheinander vorkommen*, z. B. Einklang — Quinte, Oktave — Quinte, Quinte — Oktave usw. (Das klingt wie eine Freigebung der „verdeckten"; aber in den Beispielen kommen solche Folgen nur in *Gegenbewegung* vor.)

5. „*Kreuzungs-Quinten und -Oktaven sind zulässig*, z. B.:



Dazu am Ende die Bemerkung, *daß solches Hinaufspringen des Kontratenor von der Unterquinte der Penultima des Tenor in die Oberquinte der Finalis etwas ganz Gewöhnliches in allen mehrstimmigen Sätzen ist.*

6. „Tenor und Cantus sollen möglichst in Gegenbewegung zu einander gehen und der Kontratenor soll sich abwechselnd mit dem einen und dem anderen in Parallelbewegung befinden. Diese Regel ist *willkürlich*, da oft der Tenor parallel mit dem Cantus geht, besonders bei imitatorischen Führungen, z. B.:



Doch verkennt GAFURIUS keineswegs die Vorzüglichkeit der Gegenbewegung*).

7. „*Bei Schlüssen soll der Regel nach aus der ‚nächst benachbarten' unvollkommenen Konsonanz in die vollkommene übergetreten werden*, d. h. aus der großen Sexte wird mit sekundweiser Gegenbewegung in die Oktave gegangen. *Die kleine Sexte führt gewöhnlich mit Seitenbewegung* (d. h. Bewegung nur einer Stimme) *in die Quinte; doch kann auch sie zur Oktave übertreten* (!). Die Terz führt entweder zusammen in den Einklang oder auseinander in die Quinte.

8. „Jedes Tonstück endet entweder mit dem Einklange (zwischen Tenor und Cantus), *wie es ehedem in Venedig***) üblich war, oder

*) (Lib. III. cap. IX): „Verum concordantia perfectioni adscripta, ad quam *contrariis motibus* organizantes perveniunt, suavior et delectabilior est, quam si unico conciperetur motu."

**) Leipziger ANONYMUS: ‚ut *antiquis* mos erat'.

mit der Oktave bzw. Doppeloktave, wie es jetzt in der ganzen musikalischen Welt *der harmonischen Füllung wegen* (?!) gewöhnlich beobachtet wird.“
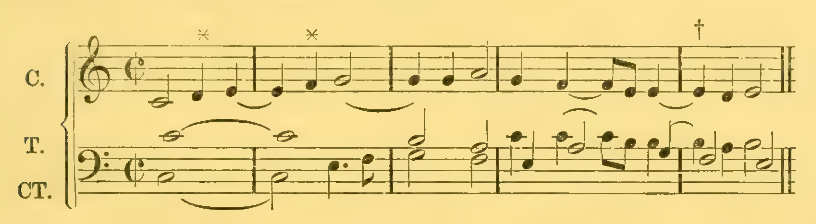
Das vierte Kapitel des dritten Buches lehrt die Behandlung der Dissonanzen. Wenn auch inhaltlich der Standpunkt des Tinctoris festgehalten ist, so verdient doch die Selbständigkeit der Formulierung des Gafurius die Wiedergabe*):

„*Schlichte, dem Taktschlage entsprechende (nicht synkopierte) Semibreves oder gar Breves dürfen nicht dissonant gesetzt werden;*
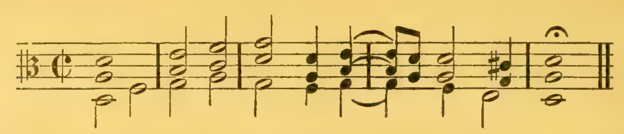
---

*) (Lib. III. cap. 4: *Quae et ubi in contrapuncto admittendae sunt discordantiae*)... „*Semibrevis* enim recta plenam temporis mensuram consequens *in modum scilicet pulsus neque respirantis*, in *contrapuncto discordantiae* subjacere non potest, ut artis posuere magistri. Similiter et *breves* notulam discordantem *non admittunt*, corrumpit enim concentus naturam et suavitatem ipsa discordantia, quum *nota* est. *Quae vero per sincopam et ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto.* Id enim in omnibus fere cantilenis contingit, ut cum imperfectam continemus concordantiam, ex qua immediate per contrarios organizantium motus ad perfectam sibi propinquiorem proceditur, tunc minima seu etiam semibrevis ipsam imperfectam (seu perfectam) immediate praecedens erit discordantia scilicet vel secunda quum ex tertia in unisonum pervenitur, vel quarta quum in quintam prodeunt vel septima quum ad aequisonantem octavam prosiliunt. .... In hoc concentu (s. Beispiel) prima minima cantus secundam efficit ad tenorem patentem quidem discordantiam atque secunda pariter minima cantus quarta est ad tenorem notissime discordans: has ego raro concederem admittendas: est enim nota ipsarum discordia quamquam velociter gradiens dimidium tantum semibrevis obtinet. Complures tamen discordantes hujusmodi minimas atque semibreves admittebant ut Dunstable, Binchois, et Dufay atque Brasart. Ultima vero semibrevis cantus in duas minimas distincta secundam minimam cum ultima semibrevi tenoris septimam efficit discordem sed latentem ducente sincopa. Idem quoque comperies in ultima semibrevi contratenoris, quae quum duas in minimas partita fuerit, secunda ipsarum ad ultimam tenoris semibrevem quartam discordem monstrabit sed latentem. Quare minimam hujusmodi atque etiam semibrevem discordantem in contrapuncto admitti necesse est. *Est item et latens discordia in contrapuncto praeter sincopatam quae scilicet inter plures cantilenae partes concordes continetur et obtunditur.* Semibrevis autem in duplo diminuta et brevis in quadruplo ac reliquae hujusmodi, quod minimae figurae quantitate aequivaleant et si discordantes fuerint in contrapuncto poterunt sustineri.“

denn die *offen* hingestellte Dissonanz stört die Natürlichkeit der Harmonie. *Dagegen ist die durch Synkopierung oder schnellen Durchgang sozusagen ‚versteckte' Dissonanz im Kontrapunkt zulässig.* So kommt es fast in allen mehrstimmigen Sätzen vor, daß *beim Übergange von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz eine dissonante Minima* oder sogar Semibrevis sich einschiebt, z. B. zwischen Einklang und Terz die Sekunde, zwischen Terz und Quinte die Quarte, zwischen Sexte und Oktave die Septime, z. B. (auf die Hälfte verkürzt):



Hier sind die Minimen (Viertel) des Cantus bei * dissonant (Sekunde und Quarte) gegen den Tenor, was ich nur selten gutheißen möchte; denn diese Dissonanzen sind offen, wenn auch schnell vorübergehend (nur eine halbe Schlagzeit). Doch schreiben dergleichen manche Tonsetzer wie Dunstable, Binchois, Dufay und Brasart sogar in Semibreves. Die letzte Semibrevis (†) des Cantus ist durch Synkopierung auf ihre zweite Hälfte eine dissonante Septime geworden, die aber dank der Synkope nicht auffällt; ebenso bildet die letzte Semibrevis des Kontratenor auf ihre zweite Hälfte eine dissonante Quarte zum Tenor. *Derartige dissonante Minimen und selbst Semibreven* (!) *müssen im Kontrapunkt gestattet werden.* Auch kommen *noch andere Dissonanzen* im Kontrapunkt vor, *welche durch die größere Zahl der konsonierenden Stimmen gedeckt und übertönt werden* (Haltetöne?).

Das *fünfte* Kapitel handelt von der *konsonanten Quarte (De consentanea suavitate quartae);* wenn nämlich der Diskant eine Oktave und der Kontratenor eine Quinte über dem Tenor liegt, so bilden Kontratenor und Cantus eine Quarte; desgleichen entstehen tadellose Quartenfolgen, wenn der Cantus in Sexten und der Kontratenor in Terzen über dem Tenor geht:
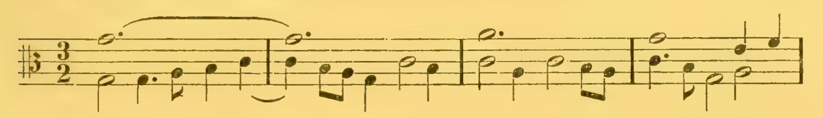


Diese Art Kontrapunkt heißt „Fauxbourdon“. Wenn auch GAFURIUS diese Manier als nur für die Psalmodie gebräuchlich erwähnt, so ist doch aus seinen sonstigen Beispielen (vgl. das vorige) wie aus den sonstigen erhaltenen Tonsätzen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (BINCHOIS, DUFAY usw.) überhaupt der große Einfluß des Fauxbourdon auf den mehrstimmigen Kontrapunkt sehr wohl ersichtlich. Das *sechste* Kapitel *verbietet den frei eintretenden Quartsextakkord*, weil bei diesen die Dissonanz der Quarte in tieferer Stellung (direkt über dem Tenor) nicht gedeckt sei (‚iccirco in gravibus ipsis sonis quartae hujusmodi discordiam contrapunctus non sustinet‘). Den vorbereiteten Quartenvorhalt fanden wir ja bereits im 4. Kapitel.

Gegenüber diesen klar durchdachten und zum Teil recht fortgeschrittenen Ansichten muß es wundernehmen, daß GAFURIUS den gesunden Kern verkennt, der in der seinerzeit neu aufgenommenen Bestimmung steckt (die er selbst in seiner anscheinend nicht erhaltenen Schrift ‚*Flos musicae*‘ gebilligt hat), *zwei gleichzeitig singende Stimmen soweit möglich im Sinne desselben Hexachords solmisieren zu lassen*, also z. B. die Oktave C c mit UT — UT und nicht mit UT — FA oder UT — SOL. Es ist ein Beweis, wie weit das gesamte Solmisations- und Mutationswesen bereits in Mißkredit gekommen ist, daß er zur Bekämpfung der Aufstellung sagt, „es komme weder auf die Übereinstimmung noch auf die Verschiedenheit der Silben an, sondern lediglich auf den effektiven Abstand der Grenztöne der Intervalle“ *).
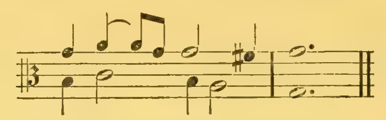
*) (Lib. III. cap. VIII): „Sunt et qui extremas concordantiarum chordas multimodis syllabarum vocalium denominationibus consyderent: dicunt enim quum tenor pronuntiat UT cantus in unisonum similiter UT modulabitur, in tertiam MI, et SOL in quintam, atque LA in sextam in singulo hexachordo sed in *octavam* cantus ipse similiter UT aequisonabit ipsi tenoris, atque reliquas secundum hujusmodi consyderationem existimant nuncupandas. Nos vero (etsi in **Flore musicae** hunc ipsum descripsimus ordinem) nulla tamen lege credimus id esse servandum quoniam neque

Von hohem Interesse ist uns wieder das *zwölfte* Kapitel des dritten Buches. GAFURIUS findet*) Parallelen durch eine Pausa minimae in einer Stimme *nicht* hinlänglich entschuldigt, weil dieselbe nicht den Schein wirklicher Parallelbewegung aufhebe. Dagegen findet er es übertrieben, auch nach einer Pause von einer ganzen Schlagzeit oder mehr Parallelen zu verbieten. Lächerlich nennt er es, zu untersagen, daß der Cantus durch mehrere Semibreves auf derselben Tonhöhe stehen bleibe, „weil dann der Tenor mit dem Cantus die Rollen tausche" (vgl. die *Ars contrapuncti sec. Joh. de Muris*, S. 265 unserer Darstellung); denn es komme oft genug vor, daß die Komponisten den Tenor und Kontratenor bewegter und den Cantus in langen Noten führten, z. B.:
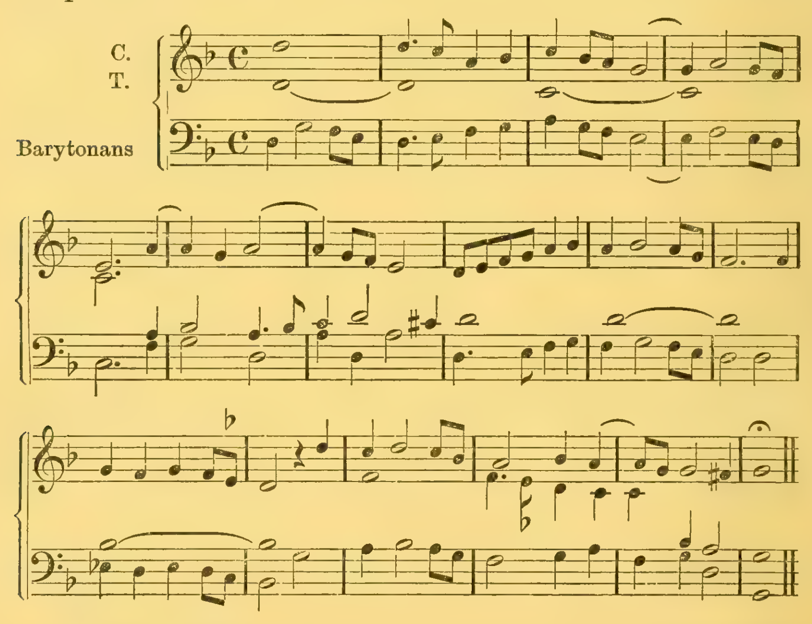


aequalitas neque diversitas syllabarum sed propriis intervallis disjunctae extremitates sonantium terminorum concordantias concludunt. Nam cum tenor in Γ ut dixerit UT, cantus non modo poterit UT in octava exprimere secundum diatonicam Guidonis institutionem verum etiam SOL et RE in G solreut gravem. Unaquaeque enim syllaba in G solreut gravi disposita perfectam a Γ ut aequisonat octavam."

*) „Si ex perfecta concordantia tenoris cum cantu vel cujusvis partis cum altera ad *aliam* sibi similem concordantiam perfectam intensam aut remissam interposita minimae notulae pausa in una ipsarum cantilenae partium deveniatur: *nequaquam sentio laudandum. Namque videntur duae perfectae consimiles concordantiae simul ac consequenter ascendentes seu descendentes ob parvissimam minimae taciturnitatis intermissionem* . . . Sunt et qui, interposita etiam pausa semibrevi, duas consimiles concordantias perfectas immediate ascendentes aut descendentes non admittunt: quamquam his complures dissentiunt, cum pausa semibrevis integram temporis mensuram observet. Condecenter item duae aut plures semibrevium pausae duas consimiles concordantias perfectas consequenter ascendentes aut descendentes mediabunt . . . Quid insuper credendum censemus iis, qui organizantibus obstant, *ne plures quam tres semibreves in cantu unisonas* pronuntient? quod propterea asservant *ne cantus videatur in tenorem conversus* ac tenor in cantum: *hoc nostra quidem sententia ridiculum est. Solent enim persaepe cantilenarum compositores tenorem atque contratenorem diminutioribus pernotare figuris ac cantum tardioribus:* quod recentiores frequentant."



Auch ist es eine beliebte Manier, daß der Cantus und Barytonans (= Contratenor bassus) miteinander in Dezimen gehen und der Tenor mit langen Noten dazwischen steht, so bei Tinctoris, Guilelmus Guarnerij, Jusquin Despret, Gaspar, Alexander Agricola, Loyset, Obrech:, Brumel, Isaac und vielen anderen Liederkomponisten, z. B.:



Endlich möchte ich noch auf das von der Musica ficta handelnde dreizehnte Kapitel desselben Buches hinweisen*),

---

*) *De Fictae Musicae Contrapuncto.* . . . Ad musicam hujusmodi fictam triplice consideratione proceditur, secundum scilicet *chromatici generis* dimensionem, secundum *permixti generis* demonstrationem et secundum *enharmonici* generis divisionem, quae omnes *diatonici generis condensationes* dictae sunt et ornamenta . . . In Diatonico autem Guidonis introductorio musica ficta unico toni monstratur intervallo ubi videlicet ♭ mollis exachordum quar-

welches einen weiteren Beweis für die allmähliche Beseitigung der Mutationen beibringt, da es berichtet, daß die *Subsemitonien* vielfach nicht mit MI, sondern *mit dem Namen der unveränderten Stufe solmisiert* werden (a G♯ a als LA SOL LA, GF♯G als SOL FA SOL). „Darauf komme wenig an, da der Halbton nicht durch die Silbe FA, sondern durch die richtige Bemessung des Intervalls zustande komme.“ Auch entwickelt GAFURIUS die Hexachorde

B♭ C D E♭ F G und A B♮ C♯ D E F♯

---

tam disponit chordam FA quae toniaeam scindit distantiam inter A lamire et ♮ mi seu inter Mesen et Paramesen instar tetrachordi conjunctarum: quare et chordulas hujusmodi toniaea partientes intervalla signo ♭ *rotundae pernotare solent eas per syllabam* FA *pronuntiantes. Persaepe etiam plerique pronuntiant* SOL *sub* LA *semitonii intervallo* quum potissime proceditur his notulis LA SOL LA incipiendo in A lamire rursusque in ipsam terminando, ut Salve regina. Atque item inter SOL et FA incipiendo et terminando in G solreut hoc transitu SOL FA SOL: *quod* AMBROSIANI *plerumque modulari solent.* Non enim syllaba FA semitonium perficit, sed ipsa semitonaei intervalli dimensio duobus sonis circumscripta. Quum igitur in Exachordis Guidonicae traditionis fictam hanc progressionem quaesieris: acutiores singulorum tonorum notulas majore subtrahe semitonio: eas FA syllaba ac littera ♭ rotunda describendo, permutatione ducente, quia fit ex tono transitus in semitonium. Plerique autem singulis tonorum intervallis hujusmodi vocem semitoniaeam inscribunt, verum quum MI in FA permutatur loco ♮ quadrae ♭ rotundam ascribunt, quum autem FA in MI, loco b rotundae ♮ quadram ponunt. Inde si in Elami gravem (sic!) permutaveris MI in FA deponetur FA majore semitonio in grave cujus Exachordum in ♮ **mi** gravem (sic!) acquiret exordium:

B c d es f g

Quodsi in C faut gravem FA permutaveris in MI per transitum majoris semitonii in acutum (durch Hinaufrückung des Leittonschrittes) Exachordum hujusmodi in A re initium assumit:

A H cis d e fis

Quum autem in ♮ mi gravem permutaveris MI in FA per transitum majoris semitonii in grave (Tieferrückung des Halbtonschrittes) Exachordum ipsum incipies in *acquisitam* F faut tono sub Γ ut depressam, quare non incongruum est vocum hujusmodi considerationem

musicam acquisitam
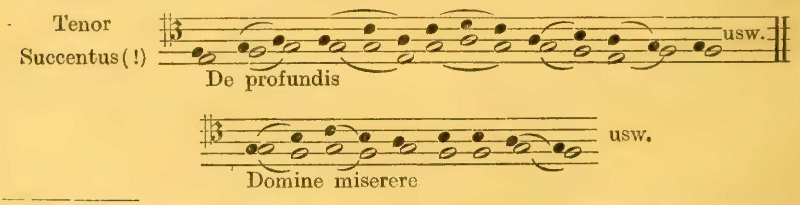
vocari. Per reliquas item introductorii chordas consimilem acquisitorum exachordorum deduces conjunctionem. Qua re et acquisitas consonantiarum species et tonos facile hac ficta musica comperies acquisitos.“

und noch weiter in der Tiefe als ‚*Musica acquisita*' ein auf *F* unter *Γ* aufgebautes Hexachord *F Γ* A B♭ C D.

Als Überbleibsel einer alten Zeit beschreibt GAFURIUS den noch in seinen Tagen in Mailand üblichen ‚*falsus contrapunctus*' des Ambrosianischen Ritus (?) bei feierlichen Vigilien zu Ehren der Märtyrer und bei gewissen Klaggesängen und Totenmessen, in welchen die *Sekunde* und *Quarte* die Hauptrolle spielen. Dies Zeugnis ist vielleicht einer der stärksten Beweise für die dauernde praktische Ausübung des primitiven Organums*). Daß es sich um einen alten Brauch handelt, beweist ferner das Zeugnis des ELIAS SALOMONIS (1274), der auch in den stärksten Ausdrücken sein Entsetzen über das Sekundengeheul der Longobarden ausspricht**).

---

*) (Cap. 14.) *De falso contrapuncto.* Falsum contrapunctum dicimus quum *duo invicem cantores procedunt per dissonas conjunctorum sonorum extremitates* ut sunt *secunda* major et minor, *quarta* item major et minor, atque *septima* et *nona* ejusmodi, quae ab omni penitus suavis harmoniae ratione et natura disjunctae sunt. *Hoc enim utuntur* **Ambrosiani nostri** in vigiliis solemnibus martirum et in nonnullis *missae mortuorum.* canticis, asserentes a divo Ambrosio institutum: *lugubrem quidem cantum,* quo ecclesia deploret effusionem sanguinis sanctorum martirum ac mortuorum suffragia (quod absit)... Quare a nonnullis potius introductum falsum hujusmodi contrapunctum existimari licet quos ignoratae musicae livor oppressit... Solus quidem cantor acutiore voce pronuntiat notulas cantus plani; duo vero aut tres succinunt unico sono notulas ipsas cantus subsequentes in secundam et quartam vicissim certo ordine, quem *quoniam ab omni modulationis ratione sejunctus est, me pudet describere. Quandoque incipiunt hujusmodi succentum in unisono cum canto plano procedentes inde per secundas et quartas ad finem usque vel ad certam terminationem in quam unisonantes conveniunt.* Plerumque item in secundam vel in quartam incipiunt, *in unisonum vero semper terminantur* cujus processus hac notatur descriptione:



**) (GERBERT, *Script.* III. 60): „non tamen cantus Lombardorum, qui ululant ad modum luporum. Quod manifesti patet; non si unus laicus

Franchinus Gafurius steht für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts neben Tinctoris als Autorität da und wird von allen kleineren Geistern zitiert.

Die Fragen der *Tonbestimmung* und *Temperatur* treten nun derart in den Vordergrund, daß die Kontrapunktlehre darüber stark vernachlässigt wird, so z. B. bei Ludovico Fogliano. Erst in Pietro Aron, besonders in seinem *Toscanello in musica* (1523 u. m.) tritt uns wieder ein Lehrmeister von selbständiger Gebarung entgegen, der nichts Vorgesprochenes nachspricht, sondern sich seine eigenen Gedanken macht und seine Meinung vertritt. Der *Toscanello* ist italienisch geschrieben, was darum für uns wertvoll ist, weil er uns eine Anzahl Termini technici in der Form übermittelt, in welcher zweifellos die Praktiker dieselben handhabten, z. B. *Controbasso* für *Contratenor bassus* und *Controalto* für *Contratenor altus* u. dgl. Den Hauptinhalt des *Toscanello* bildet die Feststellung grammatikalischer Dinge, z. B. der richtigen unzweideutigen Bezeichnung der Taktarten (Mensurbestimmungen), Erörterung der Proportionen usw. Erst im 2. Buche kommen die Stimmführungsregeln an die Reihe. In der Aufzählung der Intervalle geht Aron bis zur *Nondezima* und *Vigesimaseconda*, d. h. Quinte der Doppeloktave und Tripeloktave (II. 14); das Monochord beginnt er in der Tiefe mit F unter Gamma, was freilich keine Neuerung ist, da schon Tinctoris (1476) in seinem *Liber de natura et proprieta tonorum* gelegentlich der Transposition der Kirchentöne unterhalb der Grenzen der Guidonischen Hand *(extra manum)* sogar eine ganze Oktave herabgeht (bis Contra G, vgl. Couss., *Script.* IV. 37) und auch bereits Adam von Fulda (Gerbert, *Script.* III. 350) das Aufkommen tieferer Töne als Γ wie auch die Überschreitung des $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{e}$ in der Höhe berichtet (er schreibt die Neuerung Dufay zu; doch habe ich in meiner Ausgabe von 7 dreist. Chansons von Gilles Binchois darauf aufmerksam gemacht, daß auch dieser bereits F und Γ hat).

---

audiret alium laicum cantare in prima bassa, bene saliret recta in tertia non autem aliquo modo in secunda.“ Das ist zwar barbarisch genug, aber man versteht, was er meint.

Bezüglich des Verbotes paralleler vollkommenen Konsonanzen (gleicher Größe) ist Aron sehr streng und wendet sich nicht nur gegen diejenigen, welche gelegentlich ein paar Quinten für zulässig halten, sondern bekämpft auch wie Gafurius die Fortschreitung aus der reinen Quinte in die verminderte*), da letztere überhaupt nicht zulässig sei (als *MI contra FA*). Arons *Erlaubnis, beliebig vollkommene Konsonanzen verschiedener Größe nacheinander zu bringen*, scheint durch das ‚*insieme*' wirklich die Parallelbewegung speziell im Auge zu haben, also die „verdeckten" ganz frei zu geben.
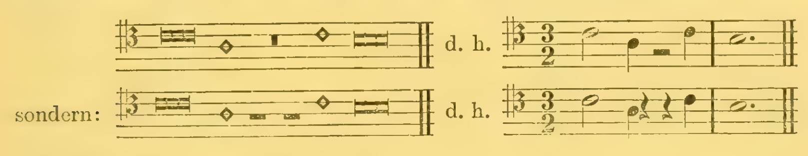
Aron hält auch die alte Vorschrift aufrecht, daß der vollkommenen Konsonanz die *allernächste* (‚*la più propinqua che si trova*') unvollkommene Konsonanz vorauszugehen hat, also der Oktave die *große* Sexte, der Quinte die *große* Terz, dem Einklange die *kleine* Terz; doch soll damit nur auf die *Notwendigkeit der chromatischen Veränderung* hingewiesen werden, welche dann vorliegt, wenn z. B. die Sexte vor der Oktave klein statt groß ist; nicht aber wird damit bestimmt, daß nur aus der großen Sexte oder kleinen Dezime in die Oktave gegangen werden dürfte, was ja schon durch Freigebung der Folge Quinte-Oktave usw. ersichtlich ist. Noch deutlicher erklärt aber das 17. Kapitel des 2. Buches die alte Hausregel der Intervallenfolgen $1 \leqq 3 \leqq 5 \leqq 6 \leqq 8 \leqq 10$ usw. oder umgekehrt $10 \geqq 8 \geqq 6 \geqq 5 \geqq 3 \geqq 1$ für *veraltet* und gestattet nach Belieben die Folgen $1 \leqq 5$, $3 \leqq 6$, $3 \leqq 8$, $8 \geqq 5$ usw., „da man viele sehr schöne und angenehme Gesänge in dieser Weise geschrieben sieht, die nach der alten,

*) „Et cosi per consequente quegli gli quali ancora poneranno in uso due quinte l'una dopo l'altra, dato che una sia perfetta et una imperfetta, secondo il parer nostro incorrono in errore, perche ne la divisione diatonica non si patisce tal specie diminuta (benche gli organisti nel suo *accordare* le voci alquanto del suo proprio ne togliono, ma più di leggieri essi sono tollerati per la *participatione* de l'altre consonanze... *Due tre o piu consonanze perfette diverse una doppo l'altra insieme ascendenti o discendenti possono in contrapunto tener luogo*, come la quinta dapoi l'unisono overo dapoi l'ottava et l'ottava doppo la quinta cosi il simile la duodecima doppo et altri medesimi modi, *senza altra nota in mezzo.*"

den Menschen allzusehr beschränkenden Weise unmöglich sein würden"*).

Bezüglich des Anfangs mit einer vollkommenen Konsonanz schließt er sich Gafurius an *(sara arbitraria)* und hält wie dieser mit gleicher Motivierung den Schluß mit einer vollkommenen Konsonanz als verbindlich fest. Unvollkommene Konsonanzen gleicher Größe gestattet er in beliebiger Zahl, gleichviel ob über feststehendem oder fortschreitendem Tenor. Für die figurativen Werte sind seine Bestimmungen insofern sehr frei und eigenartig, als er für die *erste* und *letzte* Note solcher ‚*diminutione*' (d. h. die erste und letzte Minima einer aufgelösten Brevis, die *erste* und *letzte* Semiminima einer aufgelösten Semibrevis) *Konsonanz* fordert, während die *mittleren dissonant* sein können, wenn es der natürliche Verlauf so mit sich bringt**).

Bezüglich der *vorbereiteten Dissonanzen* äußert sich Aron nicht; es scheint fast, als habe er den Fortschritt, den des Tinctoris Lehre auf diesem Gebiete gemacht, nicht erkannt, da er in dem Kapitel über die Synkope (I. 37) überhaupt nicht auf die Dissonanz zu sprechen kommt. Doch bringt er wenigstens eine nicht unwesentliche Berichtigung des Usus mit dem *Verbot, Semibreven über eine Brevispause hinweg zu synkopieren;* man soll nicht schreiben:



*) „E perche manifestamente tal modo non si osserva dagli moderni da noi sara conceduto libero arbitrio potersi fare doppo l'unisono la quinta et dapoi la terza la sesta overo ottava et doppo l'ottava la quinta et (come a te piacera) farei mutatione, perche si vede che molti più begli et grati canti in questo modo son composti che non si fa in quello antico ordine nel quale l'huomo piu stretto si ritrova."

**) „Et avertisci a gli canti diminuiti, che sempre *la prima nota et ultima in uno discorso diminuito uole esser concordante et gli mezzi diversi alquanto con dissonanze come il discorso naturale comporta* nel quale per la velocita che in se hanno le voci diminuite essendo in essa alcune dissonanze e non sono incommode al l'udito del cantore. Et questo e il modo et ordine al presente osservato, come esaminando gli canti de gli moderni potrai facilmente il tutto intendere."

Vortrefflich ist seine Motivierung, daß wohl der *fortklingende längere Ton,* nicht aber die längere *Pause* zwischen zwei längeren Noten eine *Auffassung gegen den Takt* zu erzwingen vermöge*).

Die etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu immer größerer Beliebtheit gelangende *imitierende Setzweise* (durch den *Normannus* MURIS mit dem Terminus ‚*Fuga*' belegt), welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts zum wirklichen Kanon steigerte, schloß die früher allein übliche *sukzessive Stimmenkonzeption* aus; doch hielt sich dieselbe für nicht kanonische Sätze noch weit in das 16. Jahrhundert hinein neben der gleichzeitigen (vertikalen) Ausarbeitung des ganzen Satzes. Soviel ich sehe, ist ARON der erste Theoretiker, welcher die sukzessive Stimmenkonzeption als *veraltet* darstellt, und zwar mit dem nachdrücklichen Hinweise darauf, daß die *nachkomponierten Stimmen in der Reihenfolge ihrer Ausarbeitung immer gezwungener und unsanglicher ausfallen.* Dem *Schüler* rät er aber, zunächst, *bis er die nötige Routine für die gleichzeitige Disposition über mehrere Stimmen gewonnen,* in der überlieferten Weise *die Stimmen einzeln nacheinander zu komponieren***)

*) (Lib. I. cap. 37): „*Che cosa sia sincopa . . .* Ma quegli che sincoperanno la semibreve doppo la *pausa di breue e di longa* et una minima doppo la pausa di breve sono ripresi da la commune oppinione degli musichi per la difficile pronontiatione. Pero quegli che sincoperanno le semibrevi nanzi la *figura breve e longa* osservano il procetto regolare, perche cantare et tacere sono contrarii, da la quale contrarietà nasce che *il sincopare che fa la nota oltra la maggiore cantabile e arbitrario, et il sincopare che fa la cantabile figura oltra la pausa maggiore non e conceduto.* Adunque se la semibreve et altre simili saranno sincopate oltra la cantabile breve, tale processo non sara incommodo, *perche procede con modulatione di harmonico concento.*"

) (Lib. II. cap. 16): „*La imaginatione di molti compositori fa, che prima il canto si dovessi fabricare da poi il tenore* et dopo esso tenore il contrabasso. Et questo aviene perche mancorno del ordine et cognitione di quello che si richiede nel far del controalto et pero facevano assai inconvenienti ne le loro compositioni perche bisognava per lo incommodo che ui ponessino unisoni, pausi, salti ascendenti et discendenti difficili **al cantore ouero pronontiante in modo che detti canti restauano con poca soavita et harmonia, perche facendo prima il canto over soprano di poi il tenore, quando e fatto

— ein guter und vernünftiger Rat, der noch heute zu Recht besteht*).

Das den Schlüssen *(Terminationi, Cadenze ordinate)* gewidmete 18. Kapitel des zweiten Buches macht es den Komponisten zur Pflicht, nur die jeder Tonart angemessenen Töne für Schlüsse und Teilschlüsse zu wählen, nämlich für den *Sopran* (bzw. den Tenor im Einklange oder der tiefen Oktave):

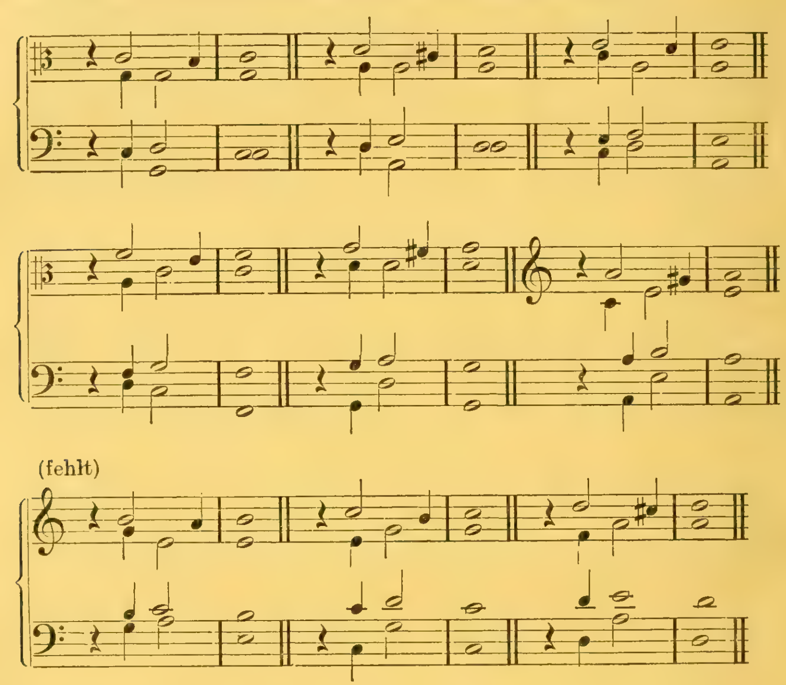
im 1. Tone d, f, g, ā.
,, 2. ,, a, c, d, f, g, ā.
,, 3. ,, e, f, g, ā, h̄, c̄, d̄.
,, 4. ,, c, d, f, g, ā.
,, 5. ,, f, ā, c̄.
,, 6. ,, c, d, f, ā, c̄.
,, 7. ,, g, ā, h̄, c̄, d̄.
,, 8. ,, c, d, f, g.

---

detto tenore, *manca alcuna volta il luogo al controbasso*, et fatto detto controbasso assai note del controalto non hanno luogo, per la qual cosa *considerando solamente parte per parte* cioe quando si fa il tenore se tu attendi solo ad accordare esso tenore et cosi il simile del controbasso conviene che ciascuna parte de gli luoghi patisca. *Onde gli moderni in questo meglio hanno considerato* come e manifesto per le compositioni da essi a quatro a cinque a sei et a più voci fatte, de le *quali ciascuna tiene luogo commodo facile et grato, perche considerano* **insieme** tutti le parti et non secondo come di sopra e detto. Et se te piace componere prima il canto, tenore o controbasso, tal modo et regola te resti arbitraria *come de alcuni al presente si osserva*, che molte fiate danno principio al *controbasso* (!) alcuna uolta al tenore et alcuna uolta al controalto. *Ma perche questo a te sarebbe nel principio malagevole et incommodo, a parte per parte comincierai* (!) nondimeno di poi che ne la pratica sarai alquanto esercitato, seguirai l'ordine et modo inanzi detto.“

*) Seltsamerweise (?) hat die fachmännische Kritik kaum bemerkt, daß mein „*Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*“ (1888) den Versuch macht, die sukzessive Stimmenkonzeption wieder für die methodische Schulung zu verwerten. Ganz abgesehen von dem hohen Übungswerte ist dieselbe nämlich auch heute noch für die Fugenkomposition, überhaupt für den Entwurf aller Sätze, welche neben einem Thema auch ein Gegenthema konservieren wollen, von allerhöchster praktischer Bedeutung und vor allem für Begleitungen von Musik mit Generalbaß.

Die normalen Klauseln auf den verschiedenen Tönen sind (die auf h̄ im Sopran fehlt „durch Schuld des Holzschneiders“):

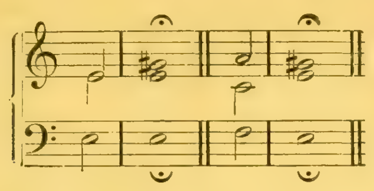


Dazu der Hinweis, daß dieselben Kadenzen auch nach Belieben der Komposition mit *größeren Notenwerten* gemacht werden, daß aber *stets* (auch wo es sich um längere Noten handelt) *der den Schluß zur Oktave machenden Sexte die (synkopierte) Septime vorausgeschickt wird;* nur in ganz schlichten Sätzen fehle diese Bildung*).

Eine wichtige Ergänzung erhält diese Darstellung der Kadenzen durch die Vorschrift des 20. Kapitels, *bei Schlüssen des Tenor auf e* (3. und 4. Kirchenton) *ein etwaiges* g des Tenor in gis zu verwandeln:

---

*) „Le quali cadenze secondo la intentione del compositore, si fanno *di quantita maggiore*, et sempre mai si oppone la settima dissonanza nanzi la sesta precedente l'ottava pur che non siano semplicemente composte.“

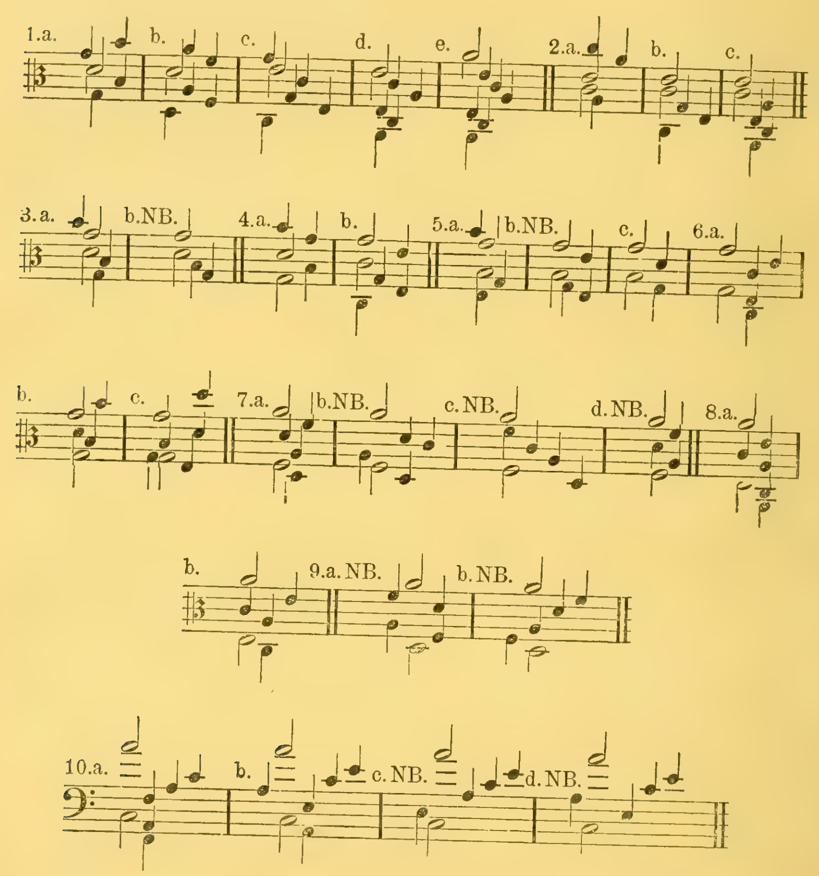


Dieser zur *Erhöhung des Wohlklangs* eingeführte Ton bedingt aber *keine Mutation*, sondern das erhöhte g behält den Namen SOL*). Die Beischreibung des ♯ sei erforderlich, weil unerfahrene Sänger sonst wirklich die kleine Terz bzw. Dezime des Tenors intonieren möchten. Diese Bemerkung beweist den *bereits eingebürgerten Usus des* **Schlusses mit der großen Terz,** wo ,naturalmente' die kleine sein würde!

Obgleich Aron die sukzessive Stimmenkonzeption für veraltet erklärt, gibt er doch wie die frühern Autoren Anweisungen, welche Töne dem ,Controbasso' und ,Controalto' zukommen, je nachdem was für Tenor und Diskant disponiert ist; freilich sind aber diese Anweisungen auch für den brauchbar, welcher die vier Stimmen gleichzeitig setzt, da ja auch er nur von Ton zu Ton des *Diskant* (von welchem Aron regulär ausgeht) schrittweise vordringen kann, wobei vor allem stets zuerst das *Verhältnis des Tenor zum Diskant* geregelt werden wird. Der von Aron erwähnte Fall des Aufbaues über einer andern Stimme als erster (besonders des *Basses*!) ist jedenfalls das seltenere. Es genügt, das Ergebnis der Einzelbestimmungen in leicht übersichtlicher Anordnung hier wiederzugeben (𝅗𝅥 = Tenor, 𝅗𝅥 = Diskant, ♩ = tiefer Contra, ♩ = hoher Contra; Aron nennt auch den Controbasso gelegentlich kurz-

*) „Delche e necessario segnare sotto a quella syllaba SOL del sopradetto Soprano, la figura diesis, acio che quella decima minore del controbasso quale era alquanto dissonante (!) per essere diminuta di uno semituono maggiore, essendo solleuata al luogo si senta piu soave. Benche tal segno appresso gli dotti et pratichi cantore manco *e di bisogno,* ma sol si pone *perche forse il mal pratico et non intelligente cantore non darebbe pronuntia perfetta a tal positione over syllaba,* perche essendo naturalmente dal MI et SOL un semidittono, senza quel segno esso cantore non cantarebbe altro che il suo proprio, se gia l'orecchio non gli dessi ajuto, come si vede in alcuni che questo molto bene fanno."

weg ‚Basso' und den Controalto einfach ‚Alto', wie ja die Praktiker bereits seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die lateinischen Namen Bassus und Altus gebrauchen):



Nimmt man hierzu die allgemeine Anweisung, daß der Satz so eingerichtet sein soll, daß den Sängern unbequeme Abschweifungen erspart werden und immer die am besten anschließenden Intervalle miteinander verbunden werden*), so erscheint Arons

*) „et nota che sempre tu debbi accommodare le parti senza discorsi incommodi al cantore et unire le consonanze piu prossime l'una a l'altra che sia possibile, *et questo e dato per primo precetto.*"

Anleitung für den vierstimmigen Satz in der Tat als eine sehr umsichtige und vollständige, wie man sie besser zu seiner Zeit nicht erwarten darf. Unter sämtlichen disponierten Harmonien befindet sich keine mit der Quinte im Baß (Quartsextakkord) und die wenigen die Terz im Baß aufweisenden haben nicht Arons volle Billigung. Ausdrücklich bemerkt er, daß die Sexte (Terzdezime) zwischen Tenor und Diskant die Unterquinte des Tenor oder Baß erwünscht mache*). Der *Toscanello* beweist, daß um 1523 auch die Theorie anfing, die *Bedeutung des Dreiklangs* wirklich zu begreifen; die Praktiker waren ja freilich so weit bereits seit fast hundert Jahren.

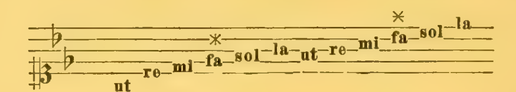
Vernünftige Gesichtspunkte für die logische Verkettung der Harmonien schon um diese Zeit von der Theorie zu verlangen, wäre unbillig. Noch sind die *Cadenze ordinate*, die regelrechten Schlüsse auf der Finalis und den herkömmlichen Schlußtönen der Differenzen der einzige Halt für die tonale Logik, und das bleibt noch lange so, auch nachdem die Harmonie der herrschende Faktor der Komposition geworden und das System der Kirchentöne durch die modernen Tonarten zurückgedrängt ist. Wenn auch bereits Walter Odington die Konsonanz des (Dur- und Moll-) Dreiklangs mit beliebigen Oktavverdoppelungen der drei Töne betont, und wenn auch gelegentliche Äußerungen wie die angeführten bei Aegidius de Murino, ja schon dem ältern Johannes de Garlandia auf eine gewisse bestimmte Wege einhaltende Praxis der harmonischen Formgebung hindeuten, so gelingt es doch erst im Verlaufe des 17. Jahrhunderts der Theorie, für die harmonische Logik gewisse feste Anhaltspunkte zu finden, die aber doch selbst noch im Anfange der 18. Jahrhunderts schwanken (Rameau).

Von den zahlreichen in die Zeit zwischen Franchino Gafori und Zarlino fallenden theoretischen Arbeiten hat zunächst des Nürnberger Kantors Sebald Heyden *Ars canendi* (1537) noch Anspruch auf unsere spezielle Berücksichtigung, und zwar besonders wegen ihrer ausführlichen Berücksichtigung der durch die Kompo-

---

*) „la terzadecima manca de la quinta disotto, come la sesta il simile desidera."

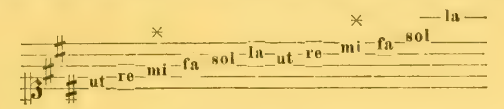
nisten der zweiten niederländischen Schule in reicherem Maße in Gebrauch genommenen *Transpositionen der Kirchentöne* und der dadurch bedingten Erweiterung des Gebietes der *Musica ficta.* HEYDEN *streicht den ‚Cantus naturalis' ganz* (S. 18) und unterscheidet nur den ‚*Cantus durus*' und ‚*mollis*', jenen mit ♭, diesen mit ♮ für die ‚♭fa♮mi'-Stufe als eigentliche Grundlage. So einfach und selbstverständlich uns das scheint, es bedeutet doch tatsächlich einen kräftigen Schritt vorwärts von dem GUIDOnischen Hexachordensystem zu dem System der *Oktavenskalen* und zum modernen System der Dur- und Molltonarten. Das, worauf es allein ankommt, ist nach HEYDEN, zu wissen, wo ein FA oder ein MI ist; das aber entscheidet erstens die Vorzeichnung und zweitens das Vorkommen von ♭ oder ♯ im Verlaufe des Stücks. Für das letztere ist aber natürlich die *Anwendung des Subsemitonium bei den Klauseln* auszunehmen, von welcher wir wissen (S. 347), daß sie keine Mutation bedingt, sondern die Hexachorde in ihrer Lage beläßt (S. 22): „Steht in der Vorzeichnung ein ♭ oder ♮ nicht an seiner eigentlichen Stelle (der B-Stufe), sondern an einer anderen, so *tritt damit das ganze reguläre System außer Kraft* und die ganze Ordnung der Silben bestimmt sich nach diesen Zeichen *), z. B.:



Hier bedingt die Vorzeichnung von ♭e und ♭h, daß auf diese beiden Töne die Silbe FA fällt, also die ganze Skala gegenüber dem *Cantus durus* um eine Stufe nach unten verschoben erscheint (UT = b und f). Ebenso bestimmt das vorgezeichnete ♯ die Lage des MI (wir begreifen hier zugleich, weshalb eine Vorzeichnung von noch mehr als zwei ♭ oder ♯ den Autoren damals eigentlich

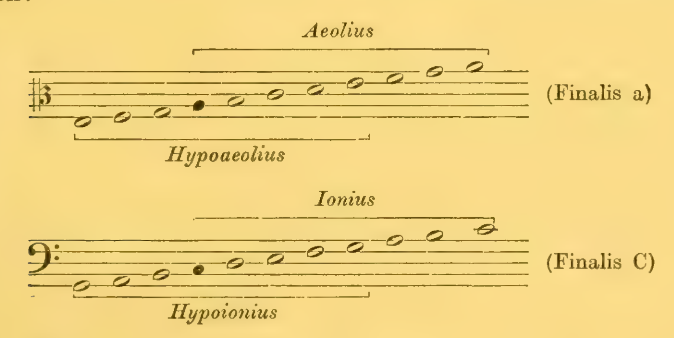
*) „Appendix prima. Si ♭fa aut ♮mi *ab initio* non in suo sed alieno quopiam loco signatur, tunc *neglecta totius systematis regularis positione* ex solo utriusvis loco totus omnium aliarum syllabarum ac vocum ordo infra supraque usurpatur." Die ‚Appendix secunda' bestimmt, daß ein nicht vorgezeichnetes, sondern im Stück vorkommendes Versetzungszeichen nur für die einzelne Note gilt, vor der es steht.

gar nicht in den Sinn kommen konnte, da ja immer nur zwei Stellen für FA oder MI innerhalb der Oktave möglich sind):



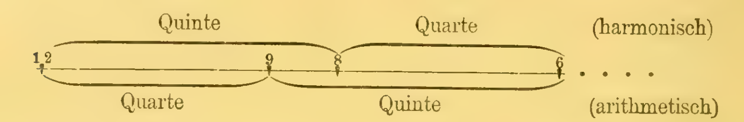
Dem Bedürfnis der Zeit genügten aber diese Möglichkeiten der Transposition vollauf, zumal ja nichts im Wege stand, *im Verlauf des Tonstücks* durch ♭a oder ♯g noch weitere Mutationen zu veranlassen.

Außer Heyden ziehen nur noch Glarean und Vicentino, deren Werke nur wenige Jahre vor dem ersten Zarlino[8] erschienen, unsere Aufmerksamkeit auf sich und bilden den natürlichen Abschluß dieses Buches. Glarean, oder wie er eigentlich heißt Henricus Loritus aus Glarus, der gelehrte Baseler Professor, Schüler des Johann Cochlaeus in Cöln und Freund des Erasmus von Rotterdam, ein vielseitiger Kenner des Altertums und Mittelalters, veröffentlichte sein *Dodekachordon* im Jahre 1547. Der Titel des Werkes faßt seine die gesamte musikalische Welt in Aufregung versetzende Neuerung in ein Wort zusammen: *die Vermehrung der Zahl der Kirchentöne von acht auf zwölf* durch Neuaufstellung zweier weiteren authentischen nebst ihren zugehörigen plagalen Tönen:



Glarean motiviert diese Neuaufstellung, über deren Opportunität kein Zweifel sein konnte, da die C-dur und A-moll-Skala besonders in der weltlichen Musik sich immer mehr in den Vorder-

grund drängten, ohne daß die Theorie sie recht unterzubringen wußte, mit der Beobachtung, daß jede Oktavengattung zwei Arten der Teilung zulasse, die harmonische durch die Quinte und die arithmetische durch die Quarte:



Von den sieben Oktavengattungen der Grundskala ist ohne Einführung chromatischer Veränderungen (♮, ♭) eine, nämlich H — h (B — ♮), nur arithmetisch, eine zweite, f — f′ (F — f), nur harmonisch teilbar, da H—f—♮ und f—♮—f̄ die Oktave in eine verminderte Quinte, und einen Tritonus zerlegen würden. Die übrigen fünf aber lassen beide Teilungsarten zu, so daß je sechs harmonische und arithmetische Teilungen sich ergeben, von denen nur acht den acht Kirchentönen entsprechen und die vier übrigbleibenden zur Aufstellung zweier bisher nicht angenommenen nebst ihren plagalen Anlaß gaben, deren Anerkennung wegen der bedeutenden Rolle, welche sie seit lange in der Praxis spielten, schnell allgemein erfolgte. Die Namen *Jonius (Jastius)* und *Aeolius* wählte Glarean im Anschluß an die Namen der jüngeren Transpositionsskalen (Kreuztonarten) des Aristoxenos.

Trotz seiner klassischen Bildung erkannte übrigens Glarean nicht den von dem Verfasser der *Alia musica* (S. 11) gemachten Fehler der Verwechselung der Oktavengattungen und Transpositionsskalen, und so ging die Gelegenheit, denselben wieder gutzumachen, ungenutzt vorüber. Die beiden neu aufgestellten Finaltöne, durch welche beiläufig das Guidonische Hexachord oben und unten seinen Abschluß findet (C D E F G **a**), schließen an die überkommenen vier an, und der Gedanke rückt nahe, nunmehr C—G—c den *ersten* authentischen und a—e—a den sechsten authentischen zu nennen, was in der Folge Zarlino wirklich versuchte, doch ohne dauernd durchzudringen. Glarean beläßt die alten Namen und Ordnungszahlen und zählt die sieben Oktavengattungen in der herkömmlichen Weise von A aufwärts:

I.	A B C D E F G a	authentisch: **Aeolius.** plagal: *Hypodorius.*
II.	B C D E F G a ♮	(authentisch unbrauchbar). plagal: *Hypophrygius.*
III.	C D E F G a ♮ c	authentisch: **Ionius.** plagal: *Hypolydius.*
IV.	D E F G a ♮ c d	authentisch: *Dorius.* plagal: *Hypomixolydius.*
V.	E F G a ♮ c d e	authentisch: *Phrygius.* plagal: **Hypoaeolius.**
VI.	F G a ♮ c d e f	authentisch: *Lydius.* (plagal unbrauchbar).
VII.	G a ♮ c d e f g	authentisch: *Mixolydius.* plagal: **Hypoionius.**

Die direkte Folge dieser Neuaufstellung ist bei Glarean selbst die Rückkehr zu *strengerer Wahrung der altherkömmlichen Eigentümlichkeiten der alten acht Töne* und die Ablehnung der Transposition derselben in die Oberquinte*). Sah man früher in einem Ambitus a—e mit Untersekunde g eine Transposition des ersten Tones *(Dorius)* in die Oberquinte, oder in dem Ambitus c—g mit der Untersekunde ♮ eine ebensolche des siebenten *(Mixolydius)*, so tritt dem selbstverständlich nun Glarean scharf entgegen mit dem Hinweise, daß dies eben die solange verkannten von ihm aufgewiesenen neuen authentischen Töne, der *Aeolius* und *Ionius* seien. Die nicht in Abrede zu stellende Häufigkeit des ♭ im 5. und 6. Kirchentone (dem *Lydius* und *Hypolydius*) erklärt er dahin, daß dieselben vielmehr Transpositionen des *Ionius* und *Hypoionius* in die Oberquarte und ehedem sicher in der Lage C — c bzw. Γ — g gesungen worden seien.

---

*) (*Dodekachordon* S. 31): „Unde quidem καϑολικῶς canonem prodiderunt: Omnem modum posse in quinta supra finalem clavem aliam haberi confinalem, quam finalem appellant. Verum illud prorsus in nullo modo verum est, ubique enim diatessaron repugnat (nämlich die Quarte von der Quinte bis zur Oktave, welche in dem ‚confinalis' eine andere Lage des Halbtons aufweist). Atqui hic erat verus canon ac magis ponendus: In *quarta* quoque clave per diatessaron cujusvis modi cantum supra finalem finiri posse siquidem FA in b clave fuerit."

Übrigens findet er es überflüssig, wegen einer einzelnen chromatischen Note eine ganze Melodie zu transponieren und scheint deren Beseitigung vorzuziehen*). Die neuerliche Entstehung des *Aeolius* denkt sich Glarean so, daß die Komponisten mehrstimmiger Tonsätze *(Symphonetae)* wider Wissen und Willen in denselben geraten seien, indem sie die obere Quarte des *Dorius* durch chromatische Veränderung kolorierten (mit ♭ statt ♮), ähnlich wie sie auch den *Lydius* durch solche Chromatik *(lascivia)* zum *Ionius* gemacht hätten**). Bezüglich des letzteren geht er so weit, eine förmliche Verschwörung anzunehmen, aus allen lydischen und hypolydischen Melodien ionische und hypoionische zu machen***); seit ca. 400 Jahren seien das einst so beliebte Lydische und Hypolydische allmählich durch das Ionische und Hypoionische ersetzt worden, und deshalb seien so viele Melodien, besonders von Gradualien *so verschroben. Heute sei der ‚Ionius' der beliebteste von allen Tönen,* wenn auch verbannt von seiner eigentlichen Heimatstelle in die Oberquarte transponiert. Derselbe sei ganz besonders geeignet für Tanzstücke und (dafür) in den meisten Gegenden Europas, die er gesehen, in allgemeinem Gebrauch†)."

---

*) (ib.): „Ecclesiastici sane in transponendis cantilenis immodica utuntur licentia, qua utique carere poterant. Quid enim necesse est propter unam alteramve fictam voculam totum transponi cantum? praesertim cum hae consuetudine magis quam ratione introducantur."

**) (*Dodekach.*, S. 256): „Hic Modus sane excidit Symphonetis natura id monstrante atque propemodum cogente. Cum enim Dorium per lasciviam variare vellent in diatessaron superiore imprudentes in Aeolium inciderunt, perinde atque de Lydio diximus quem eadem lascivia in Ionicum postea *torserunt* verius quam flexerunt" (vgl. das folgende Zitat).

***) (*Dodekach.*, S. 115): „Alii enim notulas quae c parvum (= c′) attingunt in b *torquent* . . . est autem ubi non liceat, nempe ubi cantus ad e parvum (= e′) conscendit et in b uno relabitur saltu: obstat enim tritonus. Caeterum in ea sum opinione, conspirasse quosdam ut ex omnibus Lydiis Hypolydiisque facerent Ionicos Hypoionicosque, at id parum feliciter processisse. Ideoque nunc tam *tortos* (!) esse cantus praecipue in gradualibus."

†) (*Dodekach.*, S. 115): „Alter tertiae Diapason Modus Ionicus dicitur, divisus harmonicôs, ideoque in hac classe princeps, *omnium Modorum usitatissimus,* sed nostra astate sede propria exulans per diatessaron in Lydii finali

Abgesehen von dem energischen Eintreten für die neuen Tonarten, die er freilich, wie wir sehen, auch mit der Berufung auf die ‚Alten‘ zu decken weiß, ist GLAREAN äußerst konservativ. Die ‚*Musica extra manum*‘ dehnt er nur bis zum Digamma ⸢ (groß F), der unteren Nachbarstufe des *Γ* und oben bis a̿ (a^2) aus (S. 56 ff. für die *Cithara* genannte Hakenharfe [mit Abbildung], von der er eine große Meinung hat). Die *konsonanten Intervalle* zählt er nur bis zur Doppeloktave auf, allen noch weiteren spricht er die rechte Verschmelzungsfähigkeit direkt ab*).
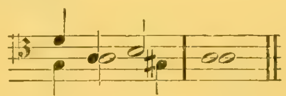
Eine Anweisung für den Kontrapunkt gibt er nicht, sondern erwähnt nur ganz beiläufig, daß der Ganzton, den einige der Alten unter die Konsonanzen gerechnet hätten (?), nur noch in der Form der *Synkope* (so nenne man diese neue [!] Bildung) zulässig sei, da aber nicht gehört werde**). Die Quarte sei nur

---

clavi hoc est F, non tamen absque FA in b clavi cantus finit... Porro hic Modus saltationibus aptissimus est quem pleraeque Europae regiones quas nos vidimus adhuc in frequenti habent usu. Apud veteres Ecclesiasticos perraro ad hunc Modum cantilenam reperias. At a proximis quadringentis ut opinor annis etiam apud Ecclesiae cantores ita adamatus, ut multos Lydii modi cantilenas... in hunc mutarent, suavitate ac lenocinio illecti.“

*) (*Dodekach.*, S. 26): „Loquimur autem de intervallis quae intra disdiapason limites continentur. *Namque quae ultra eveniunt intercapedines veram phthongorum crasin ac commixtionem non habent,* etiamsi aliquae consonant ut decimaseptima, decimanona ac vicesima quarum trium mediam inter perfectas numerant consonantias extremas inter imperfectas. Et decimamseptimam nostra aetate doctissimi Symphonetae saepius usurpant (!), rarius autem decimamnonam ac vicesimam, immo quantum ego judico magis hac de causa aliquando adsciscunt ut in sublimi celsissimae velut colludant voces, quam ut constet concentus ratio atque vocum vera commixtio.“

**) (*Dodekach.*, S. 25): „Nostra vero aetate, quem veterum quidam posuerunt, tonus, ex consonantiarum numero excidit, nec admittitur nisi in *Syncopis* ut vocant (nam id novae rei novum est nomen) ubi tamen non auditur, ut in hoc concentu Contratenoris antepenultimae notulae dimidium cum penultima tenoris consistit:



über einer Quinte oder Terz zulässig. Neu ist GLAREANS **Verbot der großen Sexte als Melodieschritt;** die *kleine Sexte* läßt er als *Eigentümlichkeit des Phrygischen* unbeanstandet*). Von einer Möglichkeit, den Tritonus, die verminderte Quinte und verminderte Oktave einzuführen, weiß GLAREAN nichts.

Wichtig sind die Aufschlüsse, die er über den verschiedenartigen Gebrauch der Taktzeichen gibt (S. 202 ff.). Die Bezeichnungen ○ 33, ⊙ 23 usw. kommen allmählich außer Gebrauch, weil es als ein Übelstand erkannt wird, die Prolation im Zeichen der Mensur des Modus anzuzeigen; mehr und mehr kommt die Manier des FRANCHINUS (bzw. TINCTORIS, wie wir berichtigen dürfen) zu allgemeiner Annahme, den Kreis für das Tempus zu reservieren und den Modus durch Pausenstriche**) oder aber nur durch ‚*signa intrinseca*' anzuzeigen. Ergötzlich ist die Schilderung der Uneinigkeit der Komponisten bezüglich der Bezeichnung der ‚*trochaica ratio*', d. h. des Tripeltaktes (S. 214): „Der eine zeigt sie einfach durch 3 an, der andere durch ₵ 3, JOSQUIN

Diatessaron etiam rejicitur nisi subtentam habeat vel diapente vel ditonum semiditonumve."

*) (*Dodekach.*, S. 20): „*Tonus cum diapente* . . ., *sexta perfecta* . . . *uno saltu vix admittitur*, est enim oppido quam dura" (naiv ist der Zusatz: ‚hac ‚inductiones' suas Guido constituit" !). . . . Semitonium cum diapente, sexta imperfecta . . . Phrygio modo perquam familiaris, *miram habet gratiam*, si suo adhibeatur loco."

**) Vgl. „*Studien z. Gesch. d. Notenschr.*" S. 263. Doch gibt noch THOMAS MORLEY in seinem gediegenen Werke ‚*A plaine and easie introduction to practicall musicke*' (1597) die Taktzeichen in der veralteten Manier, z. B. ○ 2 = Modus perfectus, Tempus imperfectum. Derselbe zeigt auch an einem langen Beispiele die Unterschiede der zu seiner Zeit in England üblichen Manier proportionaler Notierung gegenüber den Gebräuchen in Italien und Deutschland (S. 45): „if Glareanus, Ornithoparchus, Peter Aron, Zarlino or any of the great musicians of Italy or Germany had had this example, he would have let it downe *thus*", nämlich mit Proportionen aller Art, wo die Engländer mit der Schwärzung *(Hemiolia)* allein oder mit Beischrift ‚*sextupla*', ‚*decupla*' oder 31 (= $\frac{3}{1}$), 32 (= $\frac{3}{2}$) usw. durchschnittlich mit kürzeren Notenwerten auskommen *(more by custom than reason)*. Sehr belehrend ist S. 34—35 eine Erklärung komplizierterer Kombinationen von mehrerlei Proportionen durch partiturmäßige Übereinanderstellung mit Taktstrichen *(in partition)*.

de Pres mit ○ 3. Andere nehmen einen Unterschied der *Tripla*, *Hemiolia* und *Trochaica ratio* an, vermögen aber nicht, dieselben wirklich auseinanderzuhalten. Da aber doch die *Tripla* doppelt so schnell ist als die Hemiolia, und die trochäische Manier sowohl andere Mensur als andere Vortragsweise hat, so sind dieselben genügend unterschieden. Franchinus macht einen Unterschied zwischen *Semiditas* (₵, ⦶) und *Diminutio*, andere verstehen diese Unterscheidung falsch, da sie eine andere Wertgeltung der Noten annehmen, wo Franchinus nur eine andere Art des Taktierens meint."

Der merkwürdigste Abschnitt des ja bekanntlich mehr als Anthologie kontrapunktischer Prunkstücke niederländischer Meister denn als theoretisches Werk bedeutsamen *Dodekachordon* ist aber der von der *gleichzeitigen Verbindung verschiedener Tonarten* in verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes handelnde (im 13. Kapitel des III. Buches). Derselbe ist so recht charakteristisch für die nach dem Prinzip der Harmonie haschenden Zeit und mag hier im Auszuge seine Stelle finden*):

„Die Tonarten haben untereinander eine gewisse geheimnisvolle Verwandtschaft, bedingen eine die andere; das haben die

*) (S. 251): . . . „modorum occultam quandam esse cognationem et alius ex alio generationem, non sane Symphonetarum ingenio quaesitum sed rerum natura id ita disponente. Hoc enim fieri videmus quotiens Hypodorii instituitur Tenor, ut ejus Basis sit Dorius saepe etiam Aeolius . . . Cantus et Altitonans aliquando manent cum Tenore aliquando evariant. Rursus quoties Tenor Phrygius est, Basis et Cantus saepe in Aeolium incidunt . . . nonnunquam cantus in Hypophrygium venit. Item cum Mixolydius in Tenore est, Cantus ac Basis Hypomixolydii quod Dorii est (!) Systema habent. Item cum Hypoionicus instituitur, Ionicus venit in Basin. Denique si Tenor communem habet duorum Modorum diapente Modi ipsi integri in extremis sunt vocibus ut Authentus in Basi Plagius in Cantu. In universum Baseos vox libenter ad Authentos inclinat, Cantus in Plagios, naturali quadam magis quam explicabili ratione. Sed ut in Dorii ac Phrygii Tenore Basis in Aeolium Systema uno dumtaxat semitonio a Dorio variegatum libenter incidit (!), ita saepe fit ut Basis Ionica Tenore nascatur Lydio . . . et contra Ionicus Tenor Basin Lydiam . . . Neque enim Cantores hoc studio aut suapte arte faciunt: excidit eis hoc magis naturae munere quam ipsorum voluntate. Nec tamen perpetuo quod nunc dixi observatum est sed ut plurimum, nam saepe contrarium reperias maxime in *tortis cantibus*."

Komponisten mehrstimmiger Sätze nicht mit dem Verstande ergründet, sondern es ist ein Naturgesetz. So sehen wir, wenn ein Tenor in der *hypodorischen* Tonart steht, dessen Bau die *dorische* oder auch die *äolische* Tonart annehmen. Diskant und Alt haben manchmal dieselbe Tonart wie der Tenor, manchmal aber weichen sie ab. Ist der Tenor *phrygisch*, so fallen Baß und Diskant oft ins Äolische, aber auch manchmal ins *Hypophrygische;* und wenn der Tenor *mixolydisch* ist, so halten sich der Diskant und Baß im Umfange der *hypomixolydischen* Oktave, welche mit der dorischen übereinstimmt. Wird (für den Tenor) *hypoionisch* gewählt, so kommt das *Ionische* in den Baß. Hält sich endlich der Tenor innerhalb der einem Tonpaare gemeinsamen Quinte, so erscheinen gern die vollständigen Skalen in den Außenstimmen, die authentische im Baß, die plagale im Diskant. *Im allgemeinen zeigt der Baß Vorliebe für die authentischen Töne, der Diskant für die plagalen*, was man nur als natürlich anerkennen, aber nicht eigentlich erklären kann. Aber wie zu einem *dorischen* oder *phrygischen* Tenor der Baß gern in das *äolische* System gerät, welches sich vom *dorischen* nur durch einen Halbton unterscheidet (die kleine Sexte!), so bildet sich öfters unter einem *lydischen* Tenor ein *ionischer* Baß oder umgekehrt unter einem *ionischen* Tenor ein *lydischer* Baß . . . Das alles richten die Komponisten nicht mit Absicht und besonderer Kunst so ein, sondern es wird von selbst so, mehr wie ein Geschenk der Natur als durch ihren Willen. Doch ist das Gesagte nicht von absoluter Gültigkeit, und oft genug wird man andere Verbindungen finden, besonders in Stücken mit chromatischen Wendungen.“

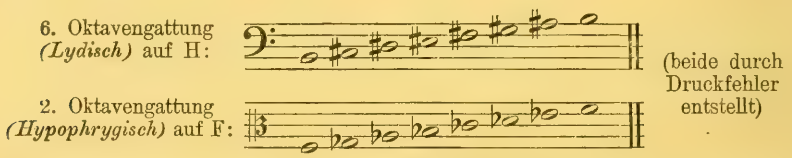
Wie weit ist doch Glarean hier noch entfernt von einer Erkenntnis des Wesens der Harmonie! Daß scheinbar der authentische Ton gern im Baß herrscht, ist für ihn wahrscheinlich sogar im Grunde verwunderlicher als das Gegenteil sein würde, da doch die plagalen nach alter Tradition mehr für die tiefere Tonlage bestimmt erscheinen.

Der Streit über die richtige mathematische Bestimmung der Tonverhältnisse (Ramis, Gafurius, Fogliano usw.) kümmert ihn nicht; er verliert darüber kein Wort.

Wie GLAREANS Werk durch die neuaufgestellten Tonarten, auf welche im einzelnen sich vieles zuspitzt, eine eigenartige Physiognomie erhält, welche es von allen früheren unterscheidet, so hat auch die nur drei Jahre vor ZARLINOS *Istitutioni* erschienene Schrift des ‚Reverendo Magistro' DON NICOLA VICENTINO ‚*L'antica musica ridotta alla moderna*' (Rom 1555) durch ihres Verfassers Steckenpferd, den *Versuch der Neubelebung des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts der Griechen* und die Konstruktion eines tastenreicheren Klaviers, des ‚*Archicembalo*', auf welchem dieselben neben dem diatonischen in allen Lagen darstellbar sein sollten, besonderen Ruf und Spezialcharakter. Doch sind gerade die diesem Gegenstande gewidmeten Teile des Buches die schwächsten und für uns gänzlich interesselos. Denn zur Erklärung der seltsamen Harmoniefolgen, zu denen sich die chromatischen Madrigalisten CYPRIANO DE RORE, VICENTINO selbst u. a. verstiegen, bedurfte es nicht des Zurückgehens auf die antiken Tongeschlechter, da seit MARCHETTUS VON PADUA eine moderne Chromatik sich immer freier entwickelte, welche sich mit der antiken keineswegs deckte, da sie die durch jene bedingten Einschränkungen nicht kannte (Auslassung bestimmter Stufen der Tetrachorde). Doch ist es ja an sich nicht verwunderlich, daß die Griechenschwärmerei nun auch einmal in dieser Form akut wurde. Füllt doch z. B. GLAREAN lange Strecken seines Werkes mit monodischen (von ihm *Monades* genannten) Kompositionen antiker Versmaße mit strenger Scansion (worin er freilich schon in PETER TRITONIUS [1507] u. a. Vorgänger hatte); nun versucht es also VICENTINO ernstlich mit der Wiedereinführung der drei Tongeschlechter in die Praxis, und schließlich (gegen Ende des Jahrhunderts) geht man zur Vollendung der Wiederkehr der antiken Kunstblüte sogar an die Nachbildung des antiken Musikdramas — das alles ist eine geschlossene Kette zusammenhängender Bestrebungen der musikalischen Renaissance, welcher wir zwar nicht eine Neubelebung der antiken Kunstübung, wohl aber die *definitive Verdrängung der Kirchentöne* (die wir ja als Epigonen der antiken Skalen kennen) *durch die neuen Tongeschlechter Dur und Moll* und den neuen Musikstil der begleiteten Monodie (welcher ebenfalls dem Altertum fremd war) verdanken.

Vicentinos „Erzklavier“ mit seiner 31 *stufigen Temperatur**) hat dazu zwar nichts beigetragen, wohl aber hat *das Bestreben, chromatisch zu schreiben,* auf neue Wege geführt und die lange gelockerten Schranken der alten Diatonik vollends durchbrochen.

Vicentinos *Antica musica* verdient aber viel weniger wegen dieser Kuriosität als wegen ihrer übrigen, den *Kontrapunkt* in ausführlicher Weise abhandelnden Teile einen Ehrenplatz in der Geschichte der Musiktheorie. Glareans neue Tonarten kennt Vicentino nicht oder nimmt von ihnen keine Notiz, weil ihm sein neues enharmonisch-chromatisches System weit mehr am Herzen liegt, als dessen Endzweck wohl *die Darstellung sämtlicher* 7 *Oktavengattungen auf jeder der* 7 *Stufen der Grundskala* anzusehen ist, wie sie Vicentino fol. 126—127 in Noten gibt mit Kreuzen bis zu eis und Been bis zu ces; diese beiden Töne werden in folgenden Fällen nötig:
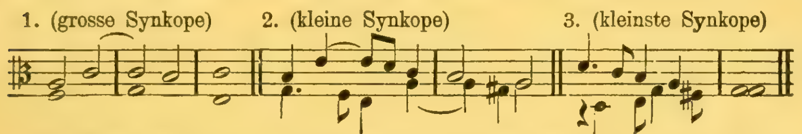


Bezüglich der Tonbestimmungen steht Vicentino ganz auf dem Boden Ramis' und Foglianos und bezieht die Konsonanzen durchaus auf die Verhältnisse der Zahlen 1—6 untereinander (fol. 34^{v}), bestimmt also die große Terz als 4 : 5 und die kleine als 5 : 6.

Besonders ausführlich behandelt er, wie gesagt, die *Kontrapunktlehre,* indem er die Intervalle einzeln auf ihren Wert oder

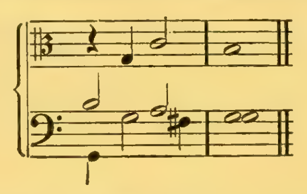
*) Vgl. meinen ‚*Katechismus der Musikwissenschaft*‘ S. 47. Christian Huyghens (1629—95) kommt in seinem ‚*Novus cyclus harmonicus*‘ (*Opera varia,* Leyden 1724, S. 747 ff.) auf die 31stufige Temperatur und das *Archicembalo* zurück und wirft Salinas und Mersenne vor, daß sie aus Unkenntnis der Logarithmen die Vorzüglichkeit der 31stufigen Temperatur nicht hätten erkennen können; nicht um ¼ des syntonischen Kommas zu klein, sondern um $^{1}/_{100}$ desselben zu groß seien die Quinten dieser Temperatur. Nach meiner großen Tabelle der Tonwerte in Logarithmen auf Basis 2 (a. a. O. u. m.) sind aber doch die Quinten um ¼ Komma zu klein — ich überlasse die Nachprüfung Mathematikern von Fach!

Unwert prüft (fol. 27 ff.). Die *Sexte* erklärt er zwar für mehr dissonant als konsonant*), was *nach* Ramis immerhin verwunderlich ist, weiß aber ihren Wert im Zusammenhange mit anderen Intervallen wohl zu schätzen. Seine Auslassungen über die *Dissonanzen* sind vortrefflich (fol. 29ᵛ): „Damit aber der Komponist den Ohren genügend abwechselnde Kost bieten könne, hat man eine besondere Manier erfunden, Dissonanzen mit Konsonanzen zu verbinden, indem man die Dissonanzen durch *Synkopierung* vermittelt einführt. Die Synkope zieht stets zwei zu verschiedenen größeren gehörige kleinere Werte zusammen; dann wird die zweite Hälfte der synkopierten Note Dissonanz z. B. eine Sekunde, welche durch Fortschreitung in die große oder kleine Terz sofort ihre Auflösung findet. Je nachdem die synkopierte Note eine Brevis, Semibrevis oder Minima ist, unterscheidet man die *große*, *kleine* und *kleinste Synkope*. *Die Auflösungsnote muß stets den Wert der zweiten Hälfte der Synkope haben,*“ z. B. (auf die Hälfte verkürzt):

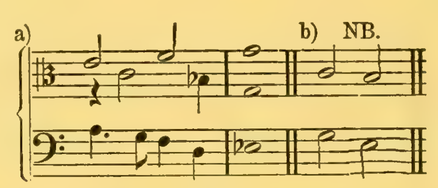


*) „Eh acciò che il compositore possi usare assai varietà di cibo per gl'orecchi, si ha ritrovato un modo da comporre le dissonanze fra le consonanze et dette dissonanze si fanno passar con il mezzo et il favore della sincopa laquale sara questa: che ogni volta che una nota pigliera et legara la metà di due note allhora la prima metà sara della seconda metà della prima nota et l'altra metà sara la prima metà della seconda nota, et fra i compositori si usa legare la sincopa in tre modi. Il primo modo domando maggiore, quando la breve piglia di due brevi la metà per una . . . il secondo modo nomino sincopa minore . . . quando una semibreve pigliera die due metà di semibrevi et che la semibreve sia cantata nel levare la batuttà (et cosi sara la breve). Il terzo modo sara quando la minima piglierà la metà di due minime con l'ordine sopradetto et questa sincopa la dirò minima . . . Hora la dissonanza che si domanda seconda sara sempre posta nella seconda metà della nota sincopata et sempre deve essere discendente alla consonanza della terza maggiore o minore per grado. *Et quando detta sincopa finisce deve sempre finire con una figura di una nota che vagli la metà manco della nota sincopata,* in essempio se la sincopa sara di una breve quella deve finire con una semibreve all' ingiù per grado etc.“
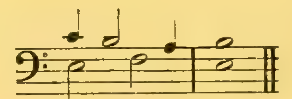
Die *Quarte* wird gewöhnlich in die Terz aufgelöst; sie kann auch *zugleich mit der synkopierten Sekunde* auftreten:
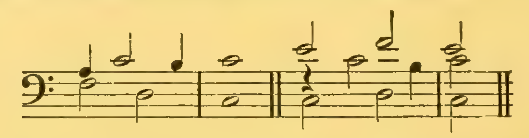


auch kann sie zur *Quinte* fortschreiten, und zwar mit (a) oder ohne Synkopierung (b):



Auch die *übermäßige Quarte* (der Tritonus) kann so vorkommen:



Die *synkopierte Septime* löst sich in die Sexte auf:
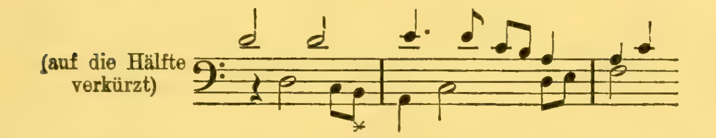


Die strenge Vorschrift für die *durchgehenden Dissonanzen (dissonanze sciolte)* lautet (fol. 32^v) *): „Früher schrieben die Komponisten durchgehende Dissonanzen, indem sie auf eine Longa

---

*) (fol. 32^v): „Lettore sappi che nella musica si fa qualche acquisto di tempo in tempo et si vede che nelle compositioni che non sono moderne, i compositori hanno composte le dissonanze sciolte di semibreve in una longa et hanno fatto la prima buona nella battuta et la seconda cattiva nel levare; et di poi per un tempo i posteri hanno sentito, ch'era troppo longa questa durezza, tal modo fu abandonato e per manco discordo a gl'orecchi usorno le minime la prima buona nel battere la seconda cattiva nel levare: et questo ordine ha durato un tempo. Hora in questi nostri tempi habbiamo lasciato

(Brevis?) die erste Semibrevis (auf den Niederschlag) konsonant und die zweite (im Aufschlag) dissonant setzten; einige Zeit später fand man, daß man damit der Dissonanz zuviel Zeit einräumte, und schrieb nur noch Minimen auf die leichte Zeit dissonant; das hielt einige Zeit vor. Heute hat man auch das aufgegeben und findet, daß sich auch die dissonante Minima noch zu breit macht, und schreibt nur noch Semiminimen und Cromae (Achtel) auf die schlechte Zeit dissonant, so daß, wenn auf einen Taktschlag vier Semiminimen kommen, die auf den Niederschlag und Aufschlag fallende erste und dritte konsonant gesetzt werden. *Folgen zwei Semiminimen einer synkopierten Semibrevis oder einer Minima, so muß im Absteigen die zweite* (?), *im Aufsteigen aber die erste konsonant sein:*
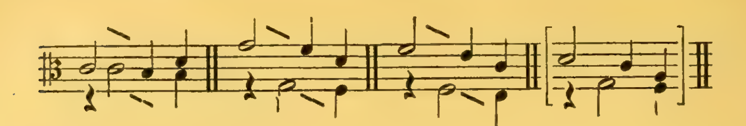


Selbst vom heutigen Standpunkte aus weitgehend, aber schließlich doch korrekt ist die Erlaubnis (fol. 32[v]), fehlerhafte Parallelen durch Synkopierung zu beseitigen*) (besonders im mehr als fünfstimmigen Satze):

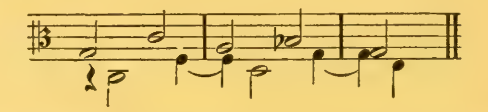
---

l'ordine di comporre le minime una buona et l'altra cattiva et si ha considerato che la minima è parte che a questi nostri tempi si sente troppo et non solamente quella ma anchora la semiminima s'ode quando non è ben posta, si che usiamo nelle compositioni far solamente le semiminime et crome cattive (facendo però) la 1. buona e la 2. cattiva e la 3. buona e la 4. cattiva battendo a ragione di quattro semiminime per battuta che le buone saranno nel battere et nel levare, seguendo quattro semiminime l'una doppo l'altra. Et quando sono due appresso una semibreve sincopata overo una minima et che discendino la seconda deve esser buona et non la prima; et per il contrario quando saranno ascendenti la prima sara buona et la seconda cattiva" etc.

*) „Il musico prattico non concede che in compositione l'orecchio esercitato patisca alcuna dissonanza ne ancora due consonanze perfette ascendenti ne descendenti come sono due et più quinte et cosi dell'ottave. Et perche in ogni cosa ci sonno qualche rimedio, il compositore avertira ch'ogni volta ch'egli verra commodo di porre una settima in modo che la



Daß auch eine Synkopierung ohne Dissonanzbildung möglich ist *(Sincopa tutta buona)*, bemerkt wohl Vicentino zuerst; die konsonante Synkopierung bedarf keiner Vorsichtsmaßregeln, nur ist darauf zu sehen, daß nicht alle Stimmen gleichzeitig synkopieren, sondern mindestens eine die schlichten Zeiten markiert, weil sonst die Synkope gar nicht bemerkt wird*). Ein Beispiel solcher *konsonanten Synkopierung* ist:
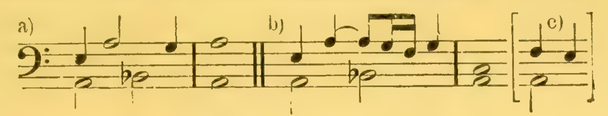


Der ebenfalls sehr ausführliche von den Kadenzen *(Cadentie)* handelnde Abschnitt (Lib. II — Kap. 24 bis 35, fol. 51^{r}—58^{v}) rekapituliert in der Hauptsache das über die Synkopierung Gesagte, ist aber leider trotz aller Ausführlichkeit in seinem Werte etwas beeinträchtigt durch Vicentinos vorgefaßte Meinung, daß die chromatisch veränderten Töne dem chromatischen und enharmonischen Tongeschlechte angehören, weshalb er ganze lange Tabellen von nur diatonischen Kadenzen (ohne die selbstverständlichen ♯) gibt, um deren Härte zu betonen und die Notwendigkeit der chromatischen Töne hervortreten zu lassen. Übrigens verlangt er, daß alle erforderlichen Versetzungszeichen in den Kadenzen *beigeschrieben*

---

compositione dimonstrera, che quella settima fara effetto di due ottava et *non saranno;* questo modo s'usera a piu de cinque voci perche a poche voci troppo si sentira tal settima. Et il medesimo sara dell' unisono o che parerano due unisono et non saranno; et quando saranno con il semitono offenderanno manco il senso che con il tono" etc.
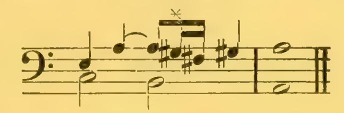
*) (fol. 33 v): „S'avertira che nel procedere di più d'una o due note insieme sincopando non si facci con tutte le parti; perche non parera Sincopa imperò che la Sincopa si può discernere almeno per cagione d'una parte che canti nella battuta et l'altre parti cantino nel levare, accio si possi cognoscere le differenze del moto."

werden*), um einem sonst unvermeidlichen Mißverständnisse vorzubeugen; z. B. würde bei einer ‚*Cadentia dubbiosa*' wie (a):



die Einführung des Subsemitonium in der Oberstimme aus der Sexte eine kleine Septime (! nämlich die übermäßige Sexte b — gis) machen und die Ordnung verderben. Er rät sogar zur Rettung solcher ‚*Cadentie dubbiose*' vor der willkürlichen Verderbung durch die Gewohnheit der Sänger am Schluß abzulenken (b und c).

Leider beugt VICENTINO nicht dem Zweifel vor, ob in Fällen wie:



auch bei * gis und nicht g genommen werden muß. So selbstverständlich letzteres scheint, so muß doch die Konsequenz stutzig machen, mit welcher dasselbe nicht durch ♯ verlangt wird nicht nur bei VICENTINO, sondern auch noch im 17. Jahrhundert (auch das ♯ für fis fehlt oft). Man muß sich das wohl so denken, daß *diese Figuration sehr schneller Töne selbstverständlich die Intonationen hat, welche der folgenden Hauptnote gemäß sind.*

Sehr beachtenswert sind VICENTINOs Ermahnungen, den *Stil* der Schreibweise für *Kirche*, *Kammer* oder im *Volkstone* **) mit Bedacht

---

*) (fol. 53 v): „Si da regola alle cadentie, che tutte quelle che hanno da essere sustentate (NB. noch immer der alte Ausdruck!) si debbono signare con i loro segni de Diesis cromatici o di b molli o di ♮ incitati per schiffare molti errori fatti dalli Cantanti che possono occorrere nelle compositioni si per rompere di disegno del Compositore che in tal nota di cadentia volesse dimostrare una durezza (!) et ch'il Cantante la sustentassi et far la Musica dolce: et nelle *cadentie dubbiose* sarebbe maggior errore *sustentare una sesta maggiore*, che diventarebbe settima minore (!) et farebbe gran discordo. Il rimedio di salvare le cadentie dubbiose sara questo che la diminutione le salucra o se si vorrano far intiere si fara che *salteranno* all' in sù o all' in giù."

**) (fol. 84 v): „Gran differenza si fara a comporre una compositione *da cantare in Chiesa* a quella che si ha *da cantare in camera* et il Compositore

zu unterscheiden; vielleicht ist dies die erste Stelle in der Literatur, wo diese Stilgattungen einander gegenübergestellt werden. Auch die Bemerkung (fol. 84v) über die *Komposition für Männerstimmen (a voce mutata . . cioe senza soprano)* deren durch die tiefere Tonlage und den beschränkteren Umfang bedingter ernster Charakter hervorgehoben wird, sei nicht übersehen.

Das 28. Kapitel des III. Buches handelt von der *doppelchörigen Schreibweise*, welche bekanntlich VICENTINOs Lehrer, ADRIAN WILLAERT, zuerst in größerem Maßstabe gepflegt hat; dieses Kapitel enthält praktische Winke von dauerndem Werte (Einsätze des zweiten Chores auf die zweite Hälfte der Schlußnote des ersten vom ersten Chore gesungenen Abschnittes, bei Zusammensingen der Chöre *Unisonoführung* (!) *beider Bässe*, weil sonst dem einen Chore das rechte Fundament fehlt, das er nicht gut in dem andern fühlen kann u. dgl. m.). Auch die Anweisungen für die *Textunterlegung* (fol. 87) sind wichtig (neue Silben möglichst nur bei Sprüngen).

Besonders interessieren uns auch noch die Notizen über die *fugierte Schreibweise*, nicht die eigentliche Fuge, welche das 16. Jahrhundert noch nicht kennt, auch nicht den Kanon, sondern die nur *imitierende* Setzweise, die ja viel älter ist, aber hier zum ersten Male eingehend erklärt wird. VICENTINO bestimmt*), daß zunächst

---

dè havere il suo giuditio limato et comporre le sue compositioni secondo il suggetto et il preposito della parole" . . . (folgt Hinweis, daß es im Ermessen des Komponisten steht, ob er eine vierstimmige Komposition erst mit zwei Stimmen beginnen und die anderen allmählich hinzutreten lassen und ob er *fugieren* will oder nicht) . . . „et l'ordine di comporre le *compositioni volgari* dè essere piacevole et intese, *senza canoni* et senza troppo sottilità di proportioni, perche tali parole come sono Madrigali, non ricerano si non imitare la natura di consonanze et de gradi applicati a quelle. Et quando si comporra una compositione *a voce mutata* cioè senza soprano s'avertira che gli estremi non passino quindeci voci et al più in sedeci con il semitono" etc.

*) (fol. 88 v): „Volendo far principiar la fuga, eleggero un passaggio che l'altre parti possino dire il medesimo et la parte ch'entrera con un sospiro doppo o con una pausa o due o tre o quattro (e non s'aspettera più di quattro pause et quasi che saranno troppo) . . . anchora sara buon sentire quando le parti con la fuga entreranno tutte con una misura medesima una doppo l'altra come sarebbe che con una pausa o con due o con tre o con quattro

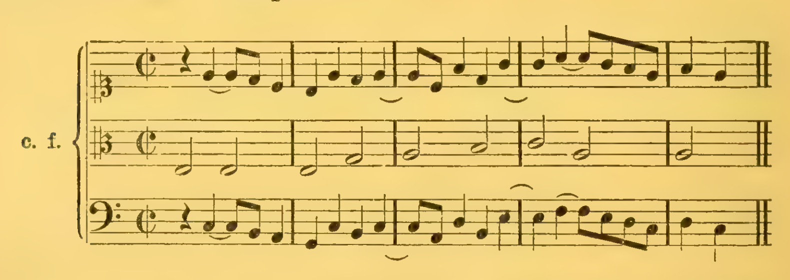
eine zur Nachahmung durch die andern Stimmen geeignete Phrase entworfen und diese nach einer Pause von der Dauer einer Semibrevis oder Brevis, aber keinesfalls mehr als vier Breves (!) nachgeahmt werde, und zwar *von allen Stimmen sukzessive in gleichem Zeitabstande;* auch könne man „um den Hörer irrezuführen" (!) *die eine Stimme im Niederschlag, die andere im Auftakt einsetzen lassen.* Die Imitation im Einklang und der Oktave sei nicht die beste, weil sie zu wenig Verschiedenheit bringe. Die beste Ordnung sei die, daß der Baß in der Unterquarte des Tenor und der Alt und Sopran in der Oberquinte des Tenor imitieren oder aber der Baß in der Unterquinte und der Alt und Sopran in der Oberquarte. Könne die nachahmende Stimme nicht gut auf die Dauer streng imitieren, so werde sie frei weiter kontrapunktiert; es genüge, wenn sie vier oder fünf Intervalle genau einhalte. Diese Manier sei gebräuchlich für Motetten, Madrigalen, Canzoni Francese, Messen und Psalmen (etwas anderes sei aber der strenge Kanon [*fuga*], den alle 2, 3 oder 4 Stimmen *aus einer Stimme* sängen). Für die Imitation in der Gegenbewegung *(per ottava contraria)* wird

---

una parte entrasse et che tante pause facesse una parte come l'altra . . . e qualche volta per ingannare l'oditore parera a buono fare ch'una parte entri con la fuga nel battere della misura et l'altra nel levare et la terza nel battere et la quarta nel levare. Et le fughe che si potranno fare in varii modi saranno buone ma non per unisono ne per ottava perche non daranno troppo varieta . . . et quando il Basso a quattro voci fara fuga col Tenore per quarta il Contralto et il Soprano verra per quinta et per l'opposito quando il Basso et il Tenore fugara per quinta, il Contralto et il Soprano fugaranno per quarta. Poi quando si vorra principiare una fuga et se la parte che havra da seguir la fuga non potesse seguirla a longo il Compositore l'accommodera con un contrapunto sopra et non importera multo mentre ch'il principio habbi incominciato in fuga per che s'habbi fatto la fuga di quattro o di cinque note . . . et se si vorra fare delle fughe per ottava contraria cioè ch'il principio d'una parte saltasse per quinta in più a questo modo sara mal procedere (nämlich daß die andere Stimme den Quintsprung *aufwärts* machte), *perche parera che facci uscire fuore di tono la compositione, et quando una parte saltera all' in giù per quinta l'altra dè saltare all' in sù per quarta* et quando uno saltera all' in giù per quarta l'altra dè saltare all' in sù per quinta, accio che la formatione dell' ottava venghi giusta."

zur Pflicht gemacht, den *Quartensprung nach oben durch den Quintensprung nach unten zu beantworten und umgekehrt, weil sonst die Einheit der Tonart zerstört werde* (hier haben wir also zum ersten Male das Gesetz der **tonalen Beantwortung** prinzipiell fundamentiert!). Auch die Imitation im Abstande der Sekunde, Terz, Sexte und Septime wird als möglich und gut wirkend erwähnt, desgleichen die Verbindung von zweierlei Imitation in zwei Stimmpaaren usw.

Zarlino gilt bisher für den, welcher zuerst Anweisungen für den *doppelten Kontrapunkt* gegeben; das ist insofern unrichtig, als ihm Vicentino damit drei Jahre zuvorgekommen ist. Da beide Willaerts Schüler sind, so wird man wohl annehmen dürfen, daß dieser bereits eine bestimmte Art der Anleitung zu diesen höheren Künsten ausgebildet hatte. Das 34. Kapitel des III. Buches der *Antica musica* etc. trägt die Überschrift: *Modo di comporre il contrapunto doppio overo compositione doppia* und spricht vom doppelten Kontrapunkt der Oktave und Duodezime mit dem Beifügen, daß auch andere Arten möglich seien. Speziell für den doppelten Kontrapunkt der Dezime gibt er bereits die feste Regel, weder Terzenfolgen noch Sextenfolgen zu schreiben*), weil dieselben sich durch die Versetzung in Oktaven bzw. Quinten verwandeln. Eins der illustrierenden Beispiele ist:



Aber es werden auch die Möglichkeiten erörtert, die Versetzung

*) (fol. 90 v): „Molti contrapunti doppii a molti modi si potranno fare . . . si potra far cantar all' ottava, alla duodecima et ad altri modi: a me basta di mostrare un poco di lume al discepolo ingenioso, che da se trovera molti cose con la fatica et con l'esperienza, et quello avvertira che *quando comporra una compositione disotto per decima, non di fare due terze ne due seste*" etc.

nach einer Pause zu bringen usw., auch die Nachahmungen in der Gegenbewegung mit Verschiebung durch Pausen kommen zur Sprache, kurz VICENTINO gibt uns einen Einblick in die Werkstätte der komplizierteren Künste der Niederländer, auf welche wir nicht näher einzugehen haben, da sie doch für die Satzlehre selbst nichts Neues ergeben. Die Zeit, wo man die Gipfelung der Kunst in solchen kontrapunktischen Seiltänzerleistungen sah, geht übrigens nun zu Ende, und wir haben keinen Grund, sonderlich zu bedauern, daß die Meister die Kunstbegriffe, vermittels deren sie dieselben zustande zu bringen wußten, möglichst geheim gehalten haben, so daß kaum einzelne Andeutungen bei den Theoretikern anzutreffen sind.

---

13. KAPITEL.

DIE MUSICA FICTA IN DEN NOTIERUNGEN DES 14.—16. JAHRHUNDERTS.

Schwere Skrupel verursachen der musikhistorischen Forschung unserer Zeit die mit der fortschreitenden Entwicklung des Solmisationssystems stetig sich steigernden Widersprüche zwischen Notierung und praktischer Musikübung in bezug auf die Einführung erhöhter oder erniedrigter Töne (Akzidentalen). Das Bestreben, im Notenbilde Kreuze, Been und Auflösungszeichen zu meiden, führte zu einer Häufung von Regelstellungen einer sich der Praxis der zeitgenössischen Kunstübung anpassenden Theorie, welche schließlich derart ausartete, daß für die Restauration der Kunstwerke in den Neuausgaben unserer Zeit Aufgaben erwuchsen, denen sich die Herausgeber nicht gewachsen erwiesen. Das beweisen die massenhaften über den Noten womöglich noch mit einem ? versehenen ♯, ♭, ♮ solcher Neuausgaben, welche dem Leser zumuten, seinerseits die Entscheidung über Anwendung oder Nichtanwendung dieser chromatischen Veränderungen zu treffen, welche der Herausgeber nicht zu treffen wagte. Eine solche Abwälzung der Verantwortung ist natürlich streng abzulehnen. Wer es unternimmt, Kompositionen aus Jahrhunderte zurückliegenden Epochen ihrer altertümlichen Gewandung zu entkleiden, darf sich nicht damit begnügen, statt der früher üblichen eckigen Notenform die heute gebräuchlichen runden anzuwenden, die Einzelstimmen partiturmäßig übereinander zu setzen und Taktstriche einzufügen, obgleich auch dafür viel mehr erforderlich ist, als der Laie sich träumen läßt; für die gesamte Zeit der komplizierten Mensuralmusik des 12.—16. Jahrhunderts, die überreich an Kunstwerken höchster Schönheit ist, erfordert schon die richtige Deutung der rhythmischen Geltungen,

ohne die eine Spartierung unmöglich ist, die Beherrschung eines höchst komplizierten Regelapparats. Aber selbst die mit voller Sachkenntnis bewerkstelligte korrekte Spartierung ergibt noch ein befremdliches Notenbild, wenn der Neuherausgeber nicht in Betracht zieht, daß die Geschichte der Notenschrift mehrere Male (um 1300 und 1600) ein ruckweises Übergehen zum Gebrauche kürzerer Notenwerte aufweist, daß die Schlagzeiten (Zählzeiten) im 12.—13. Jahrhundert Breves (□) waren, im 14.—16. Jahrhundert aber Minimen (◊) und seit dem 17. Jahrhundert halbe (𝅗𝅥) oder Viertel (♩), ja Achtel (♪), daß daher, um ein suggestiv die richtige Temponahme an die Hand gebendes Notenbild zu gewinnen, eine Verkürzung der Notenwerte auf die Hälfte, den vierten, ja den achten Teil notwendig ist. Dazu kommen nun aber weiter die nicht minder wichtigen, ja vielleicht noch viel wichtigeren Korrekturen der Tongebungen durch die Einführung der nach den Bestimmungen der Theorie der Zeit selbstverständlichen chromatischen Veränderungen einzelner Töne. Auch wer die Mensuraltheorie vollständig beherrscht, ist noch nicht zur Neuherausgabe älterer Werke befähigt, wenn er nicht auch bezüglich der Musica ficta gründlich orientiert ist und die Notierungen auf Grund der allgemeingültigen Regeln zu ergänzen vermag. Durch die Unterlassung dieser Ergänzungen seitens der Herausgeber ist eine üble Meinung von der harmonischen Beschaffenheit der Tonsätze des 14.—16. Jahrhunderts verschuldet worden, als seien dieselben für unser heutiges Tonalitätsgefühl geradezu ungenießbar. Am meisten leiden unter solchem schiefem Urteil die Chansons der Dufay-Epoche, die erst mit Einstellung der fehlenden chromatischen Veränderungen ihre ganze Grazie und Leichtbeweglichkeit zeigen. Es wird zweckmäßig sein die einzelnen Gesichtspunkte einmal kurz zusammenzustellen, wie sie sich mit der Entwicklung der Solmisationslehre im Laufe der Jahrhunderte in der Praxis herausgebildet haben.

1. *Das Mi contra Fa.*

Das älteste nicht geschriebene, aber selbstverständliche Versetzungszeichen ist das zur Korrektur des Tritonus erforderliche (Mi contra Fa); bekanntlich ist die Skalengrundlage des Solmisationssystems eine nur sechsstufige: Ut Re Mi Fa Sol La, die siebente, zur Oktave der ersten überführende Stufe ist namenlos und kann nur

mittels einer Versetzung des ganzen Systems um eine Quarte nach oben oder eine Quinte nach oben erreicht werden. Der Quartschritt aufwärts von F aus führt nach ♭ h, der Quartschritt abwärts von h führt auf ♯ f. Der Tritonus f — h oder h — f ist durchaus verpönt *(Mi contra Fa, diabolus in musica).* Sooft also in der Melodie ein übermäßiger Quart- oder verminderter Quintschritt auftritt, ist er durch das ♭ vor h oder das ♯ vor f zu korrigieren. Ein Irrtum ist es dagegen, das strikte Verbot des Mi contra Fa als auch auf Zusammenklänge bezüglich zu fassen; es ist zum mindesten für die Zeit gegen Ende des 15. Jahrhunderts (Adam von Fulda) erweislich, daß man direkt vor Schlüssen die übermäßige Quarte oder verminderte Quarte im Akkord wohl zu schätzen wußte (vgl. Handbuch der MG. II. 1, S. 36). Intervalle wie die verminderte Quarte fallen zwar zweifellos unter das Verbot des *Mi contra Fa;* doch weiß auch sie bereits das 15. Jahrhundert zu schätzen (Handb. d. MG. II. 1, S. 38—39), und die Herausgeber tun des Guten zuviel, wenn sie selbst in Widerspruch gegen die Handschriften Dinge wie das ♯c — ♭f korrigieren zu müssen glauben (DTÖ, in Dufays *Puisque celle*) und damit eine schöne Kühnheit zerstören.

2. *Das ‚una voce super La semper canendum Fa‘.*

Ganz zurück in die Zeit der Entstehung der Solmisation reicht auch die Regel, daß die Bewegung von der 6. Stufe des Guidonischen Hexachords auf die 7. mit sofortiger Rückwendung den Halbton über La (b-molle) und nicht den Ganzton (♮ durum) nehmen muß. Dies Gesetz bleibt ebenfalls in Gültigkeit bis in die Zeit Willaerts (16. Jahrh.), der mit seiner freien Verfügung über modulierende chromatische Veränderungen dem ganzen Unwesen der Musica ficta ein Ende machte (vgl. Handb. d. MG. II. 1, S. 379, sein zweistimmiges „Quidnam ebrietatis“).

3. *Das Klauselwesen der Kirchentöne.*

Die Schwierigkeiten, welche sich der definitiven Klarstellung des Wesens der Kirchentöne entgegenstellen, liegen in erster Linie darin, daß die Harmonik, solange sie sich streng an die skalentreuen Akkordbildungen hält, welche das Schema des einzelnen Tons an die Hand gibt, sich straffen Kadenzierungen, wie sie unser heutiges Tonalitäts-

bewußtsein erfordert, nicht recht fügen will. Die skalentreue Harmonik des *Dorischen* entbehrt der Subdominante, weist vielmehr dem abschließenden Hauptakkord D-Moll die Stellung einer Subdominante zu:

d · f · a · c · e · g · h
Tonika ?

Im *Phrygischen* fehlt dagegen eine Dominante, und der Hauptakkord E-Moll erscheint selbst als Molldominante:

d · f · a · c · e · g · h
Tonika ?

Im *Lydischen* hat der Schlußakkord (F-Dur) die Stellung einer Subdominante:

f · a · c · e · g · h · d
Tonika ?

im *Mixolydischen* (G-dur) dagegen die einer Dominante:

f · a · c · e · g · h · d
Tonika ?

Das ist der Grund dafür, daß eine strenge Durchführung der skalentreuen Harmonik der Kirchentöne zu keiner Zeit stattgefunden hat, daß vielmehr zur Ermöglichung befriedigender Schlußwirkungen nicht nur am Ende der Tonstücke, sondern auch an allen Gliederungsstellen seit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit von der Theorie sogenannte Lizenzen statuiert wurden, welche dem Dreiklang auf der Finalis eine zentrale Lage verschafften:

°S D+
Dorisch: g ♭h d f a ♯c e
°T

S D
Lydisch: ♭h d f a c e g
T

S D
Mixolydisch: c e g h d ♯f a
T

Nur für das Phrygische war diese Art Abhilfe nicht möglich; da der kleine Sekundschritt f e mit Schlußwirkung dessen mißliches Wesen ausmacht, so war die Einführung einer Durdominante (h dis fis) ausgeschlossen und man mußte ihm seine dominantische Stellung belassen. Doch wurde es früh üblich, auf seiner Finalis anstatt eines Mollakkords einen Durakkord aufzubauen:

$$\overset{{}^{0}T}{\overbrace{}}\quad \underbrace{d\cdot f\cdot a}_{{}^{0}S}\cdot c\cdot \underbrace{e\cdot \sharp g\cdot h}_{D}$$

Damit wurde aber der sogenannte *,phrygische Schluß'* zu einem regelrechten Halbschluß unserer Gewöhnung. Die hier gegebene *Erklärung* der Abweichungen von der skalentreuen Harmonik war natürlich für eine Zeit, die die Begriffe Tonika, Dominante und Subdominante noch nicht kannte, unmöglich, konnte sich vielmehr nur sehr allmählich nachträglich ergeben, nachdem die Praxis sich lange Zeit in mehr intuitiver, instruktiver Weise der Lizenzen zur Erzielung befriedigender Schlußbildungen bedient hatte. Das eigenartige buntgestaltige Wesen der Harmonik dieser Zeit, der noch ausgebildeten Handhabung der Lizenzen in den Schlußbildungen beruht darauf, daß Strecken streng durchgeführter leitertreuer Harmonik immer wieder ausmünden in Klauseln, welche den Kirchenton unserm modernen Moll oder Dur assimilieren. Aber diese Klauseln sind nicht beschränkt auf die beiden Stellen und Formen, in denen sie zuerst in der Theorie hervortreten als Clausum und Apertum (franz. Clos und Overt) — bei JOHANNES DE GARLANDIA [c. 1150] ,clausum lay', bei ÄGIDIUS DE MURINO [14. Jahrh.] deutlich mit dem Sinne von Ganzschluß (clausum) und Halbschluß (apertum) für die Reprisen (I^{ma} und II^{da}) der beiden Teile der Ballada duplex (Virelai, Rondeau) (vgl. Handb. d. MG. II. 1, S. 208). ÄGIDIUS bestimmt da, daß in Mollsätzen (quando finitur in La) der Halbschluß auf der Quinte gemacht wird, bei Dursätzen (quando finitur in Ut) dagegen auf der Dezime (!) und gibt damit die Erklärung für die uns so merkwürdig anmutenden Halbschlüsse (phrygische Schlüsse) am Ende der Notierung vieler Chansons; der Halbschluß ist da deshalb am Platze, weil ja nach dem zweiten Teil der erste ab-

schließend wiederholt wird. Außer diesen beiden Hauptklauseln, dem frageartigen Halbschluß in der Mitte und dem Ganzschluß am Ende (beide oft durch 𝄐 markiert) zeigen aber die Tonsätze noch Nebenklauseln an anderen Interpunktionsstellen des Textes, entsprechend den Distinktionen der gregorianischen Gesänge. In diesen Nebenstellen gewinnt dann eine beliebige der Stufen des Hexachords vorübergehend die Bedeutung der Finalis; ausgeschlossen ist nur die 7. Stufe, die über La, die namenlose der Solmisationsepoche. Z. B. kann ein Stück im dorischen Tone außer auf Re (Ganzschluß) und La (Halbschluß) auch Klauseln auf Ut, Mi, Fa und Sol machen, also z. B. bei originaler (nicht transponierter) Lage auf dem Akkord D-Moll (Ganzschluß auf Re), A-Dur (Halbschluß auf La), A-Moll (Ganzschluß auf La), C-Dur (Ganzschluß auf Ut), Es-Dur (phrygischer [Halb-] Schluß auf Mi), F-Dur (Ganzschluß auf Fa), G-Moll (Ganzschluß auf Sol). Bei allen diesen Schlüssen sind *Akzidentalen selbstverständlich*, vor allem die kleine Untersekunde des Grundtons des schlichten Akkords ist selbstverständlich (ausgenommen beim [Halb-] Schluß auf Mi!); damit kommen also in das D-Moll-Stück die Leittöne cis (vor d) und gis (vor a und als Terz im phrygischen Schluß). Das ♭ vor h ist selbstverständlich bei dem Halbschluß auf La. Die Notierung d c h a𝄐 vor dem Halbschluß auf La ist gemeint als d c b a, wenn nicht ein ♯ vor g in der Oberstimme das ♭ unmöglich macht.

4. *Transposition der Kirchentöne.*

Schon die *Guidonische Hand* ergibt für jeden Kirchenton außer der Originallage zwei transponierte Lagen, jenachdem Ut = c oder f oder g gesetzt wird. Beim Cantus mollis (f = Ut) ist nicht d, sondern g die Finalis (Re) des Protus und seines Plagalen. Damit verschieben sich die möglichen Bildungen der Nebenschlüsse. Für das Dorische auf g = Re verschieben sich die möglichen Nebenschlüsse folgendermaßen:

Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	
f+	°d	a+	b+	°g	d+	(°a)

also die beiden [phrygischen] Halbschlüsse rücken auf A-Dur (Mi) und D-Dur (La), der Schluß auf Sol bringt C-Moll. Die fehlende

7. Stufe, die keine Kadenz kennt, wird die e-Stufe, diejenige welche als „super La“ als Gipfelnote ohne Mutation das ♭ vor c fordert. Das Dorische auf a = Re bedingt die Harmonien:

Ut Re Mi Fa Sol La
[g a h c d e]
g+ $\underline{\underline{{}^{0}e}}$ h+ ^{0}g ^{0}a e+ (^{0}h)

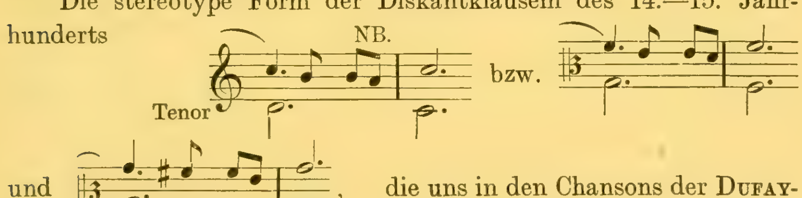
Da haben wir also für den Schluß auf Mi sogar einen H-Dur-Akkord. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts aber (Johann Hothby „Calliopea legale“) hat sich die Transposition der Kirchentöne bereits so weit entwickelt, daß sogar *fis* und *des* als Ut gesetzt werden und daher der phrygische Schluß auf Mi den ais-Dui-Akkord bedingt (für Dorisch auf gis) und der Schluß auf Fa den ges-Dur-Akkord (für Lydisch auf des). Freilich wird wohl hier der Theoretiker der Praxis etwas vorausgegriffen haben. Aber schon ganz zu Anfang des 14. Jahrhunderts lehrt der Pariser Johannes de Muris, daß für Chansons gar nicht selten d oder b als Ut gesetzt werden müsse. Unsere exakte Art der Transpositionsbezeichnung durch Vorzeichen beim Schlüssel ist jener Zeit noch fremd, nur ein ♭ findet sich öfter, und zwar oft nur in einer Stimme; selten 2 ♭ (für h und e), auch dies gewöhnlich nur in einer Stimme. Es wäre kaum möglich durch das Gewirr der „Selbstverständlichkeiten“ hindurchzufinden, wenn nicht Adam von Fulda (1491) und Glarean (1547) uns den Schlüssel durch die einfache Erklärung gegeben hätten, daß es nur dreierlei charakteristisch verschiedene Grundlagen der Melodieführung gebe, nämlich Dur, Moll und Phrygisch. Adam von Fulda formuliert das so (Gerbert, *Script.* III. 343), daß man in jedem Fall entweder einen Cantus ♭ mollaris Ut — Fa oder einen Cantus naturalis Re — Sol oder einen ♮ duralis Mi — La vor sich habe; Glarean sagt noch kürzer und deutlicher (Dodekachordon S. 31): ‚*Omnis cantus desinit aut in Re aut in Mi aut in Ut*‘ und erklärt das scheinbar dem System der Kirchentöne widersprechende Schliessen auf Ut durch den Zusatz: ‚*et quidem in Ut vel connexo vel disjuncto*‘, identifiziert also den Tritus (Lydisch) und Tetrardus (Mixolydisch) mit dem von ihm selbst erst neu aufgestellten Ionischen (Durskala). Beide Autoren geben somit übereinstimmend an die Hand, in jedem konkreten Falle festzustellen, ob der Schluß des ganzen Stücks ein *Durschluß*

(auf Ut) oder ein *Mollschluß* (auf Re) oder aber ein *phrygischer Schluß* (auf Mi) ist. Ut connexum oder conjunctum ist F (mit ♭ vor h, der alten Trite synemmenon), Ut disjunctum ist G (mit ♮, der alten Paramese [Diazeuxis über der Mese]). Zum besseren Verständnis der Erklärung Adams von Fulda ist noch darauf hinzuweisen, daß ganz allmählich sich bei den Theoretikern eine Charakterisierung der 6 voces musicales herausbildet, welche dieselben paarweise zusammenstellt, Ut und Fa als ♭ mollares, d. h. ♭-artige, Mi und La als ♮ durales, d. h. ♯-artige, und Re und Sol als naturales, was so zu verstehen ist, daß über La wie über Mi der Halbton selbstverständlich ist zur Vermeidung des Tritonus und unter Ut ebenso wie unter Fa aus demselben Grunde der Halbtonschritt nötig wird
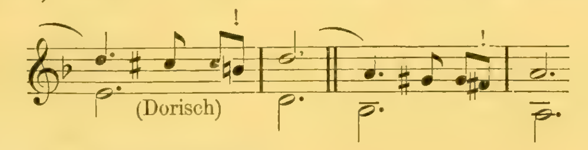
♭ (f g a h)   ♯ Ut Re Mi / f g a h

Neben der Regel „una voce super La semper canendum Fa" hätte daher von Anfang an die entsprechende gegenteilige aufgestellt werden können: „Una voce sub Ut semper canendum Mi" als Motivierung des Subsemitoniums im Tetrardus (g fis g) und natürlich auch aller seiner transponierten Lagen. Dieselbe Anschauung findet sich um 1700 in Gottfried Kellers Generalbaßschule (Rules for playing a thourough-bass), wo h, e und a als „naturally sharp notes" und c, f, a als „naturally flat notes" charakterisiert sind.
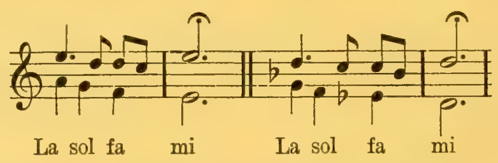
Die stereotype Form der Diskantklauseln des 14.—15. Jahrhunderts



die uns in den Chansons der Dufay-Epoche in jeder Zeile mindestens einmal begegnet, bringt für alle Mollschlüsse nicht nur das Subsemitonium, sondern auch die erhöhte Sexte der Molltonleiter:



Die beiden Erhöhungen sind natürlich in den Manuskripten nicht angezeigt, sondern selbstverständlich. Es kommen aber oft Fälle vor, wo man sich fragen muß, ob nicht statt des Clausum ein Apertum vorliegt, statt das Ganzschlusses ein Halbschluß, nämlich wo der Tenor vom Finalton zu seiner Unterquarte hinabsteigt (d c b͡ a); denn dann fallen beide Erhöhungen in der Diskantklausel aus, und es ist im Tenor das ♭ vor dem vorletzten Ton, das meist nicht gefordert ist, zu ergänzen.



Es ist also doch auch trotz ADAMs und GLAREANs Wegweiser nicht immer so ganz ohne Skrupel ersichtlich, ob ein Stück auf Ut, Re oder Mi schließt.

Schon der Pariser JOHANNES DE MURIS (c. 1325) weist darau hin, daß überall, wo man mit der GUIDOnischen Hand nicht durchkomme, also wo man auf Töne stößt, welche die drei Lagen des Hexachords in dieser (auf c, f und g = Ut) nicht enthalten, eine Transposition der Hand selbst vorliege. Das sei die eigentliche Musica ficta. Das Versagen der „Hand" ist so zu verstehen, daß z. B. ein ♯ vor f oder c, das meist als Subsemitonium einer Klausel auf g oder d wohlverständlich ist, in einem Stück mit Ganzschluß auf d ausschließt, daß die Tonart d Dorisch ist. Vielmehr weist ein solches (nicht zu Anfang vorgezeichnetes) ♯, mag es zu Anfang vorkommen oder erst später im Verlauf der Entwicklung, genügend darauf hin, die Tonart des ganzen Stückes als d Lydisch zu verstehen, d. h. d = Ut zu setzen. Ebenso steht ein Stück mit Schluß auf f, in welchem ein ♭ vor e oder a vorkommt, daß das nicht als ‚super la' sich motiviert, nicht in f lydisch, sondern in f dorisch, d. h. f ist nicht Ut, sondern Re, das ganze also nicht F-Dur, sondern F-Moll. Die aus den Trienter Codices in den DTÖ übertragenen vielen Chansons der Epoche DUFAY geben vielfach Anlaß zu ernster Beanstandung, wenn man ihnen mit dem Apparat des hier in aller Kürze zusammengestellten Regelwesens nahetritt. Vgl. meine Studie „Verlorengegangene Selbst-

verständlichkeiten in der Musik des 14.—16. Jahrhunderts (so muß es heißen, statt des 15.—16. Jahrhunderts), Heft 17 des „Musikalischen Magazin“ (Langensalza 1907, Beyer u. Söhne).

5. *Untergang der Musica ficta und Zersetzung der Mutationslehre durch das Aufkommen der Vermehrung der Versetzungszeichen in der Notierung* (Schule Willaerts).

Erst Adrian Willaert (1527—62 Kapellmeister der Markuskirche in Venedig) und seine Schüler (Rore, Vicentino) befreien die Musik von dem Zwange der stereotypen Klauseln auf den 6 Stufen des Hexachords, indem sie durch reichlicheren Gebrauch von Versetzungszeichen ein freieres modulatorisches Wesen unzweideutig fordern. Damit entfällt die frühere Bedeutung vereinzelter ♯ oder ♭ im Verlaufe des Stückes, eine Transposition der Hand für ganze Tonsätze anzuzeigen, und an ihre Stelle tritt die wirkliche Modulation im Verlaufe des Stückes. Für die transponierten Lagen der Kirchentöne in ganzen Tonsätzen kommt zu den beim Schlüssel eingezeichneten ♭ (Ut = F) oder auch 2♭ (Ut = Es) die Anwendung der versetzten Schlüssel (Chiavette), die Verschiebung der 4 gewohnten Schlüssel ( ) um eine Terz nach oben (tiefe Chiavette) oder nach unten (hohe Chiavette) mit dem Sinne, daß die Stücke in der Lage gesungen wurden, welche die gewöhnlichen Schlüssel anzeigen, aber mit der Verschiebung der Halbtöne, welche die an ihre Stelle gesetzten Schlüssel anzeigen, also z. B. bei tiefen Chiavette bedeutet das im Diskant nicht den Anfang mit c′, sondern den mit es′ oder e′, also als wenn der Diskant den c-Schlüssel auf der erten Linie hätte, aber mit 3♭ oder 4♯ bzw. , und deshalb ist bei hohen Chiavette die Lage um eine (große oder kleine) Terz

tiefer, als wenn der c-Schlüssel auf der ersten Linie stünde (mit 4 ♭ oder 3 ♯), also As-Dur oder A-Dur. Da nun aber beide Arten der Chiavette auch mit einem oder zwei ♭ bei den Schlüsseln auftreten, so bedeutet das sechs weitere Transpositionen der Kirchentöne, nämlich die in der Quarte (mit 1 ♭) und großen Untersekunde (mit 2 ♭) für jede der drei Notierungsarten; bei den Normalschlüsseln: Ut = c, mit 1 ♭: Ut = f, mit 2 ♭: Ut = b; bei tiefen Chiavette ohne ♭: Ut = es oder e, mit 1 ♭: Ut = as oder a, mit 2 ♭: Ut = des oder d; bei hohen Chiavette ohne ♭: Ut = as oder a, mit 1 ♭: Ut = des oder d, mit 2 ♭: Ut = ges oder g.

DRITTES BUCH:
DIE HARMONIELEHRE.

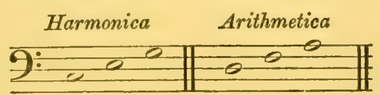
---

14. KAPITEL.

JOSEFFO ZARLINO UND DIE AUFDECKUNG DER DUALEN NATUR DER HARMONIE.

So nahe auch viele der Kontrapunktlehrer besonders seit der Mitte des 15. Jahrhunderts der Erkenntnis des harmonischen Dreiklangs kamen, so hat doch keiner das entscheidende Wort ausgesprochen vor dem Erscheinen der *Istitutioni harmoniche* (1558) des nachmaligen Kapellmeisters an der Markuskirche zu Venedig, JOSEFFO ZARLINO. Im 31. Kapitel des dritten Buches dieses den unvergänglichen Ruhm seines Verfassers als Tonlehrer begründenden Werkes ist mit nackten Worten gesagt, daß

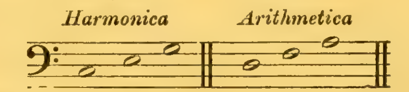
> „nicht in der Mannigfaltigkeit der Konsonanzen, welche je zwei Stimmen bilden, sondern vielmehr in der *Unterscheidung der beiden möglichen Formen der* **Harmonie** der eigentliche Inhalt des mehrstimmigen Tonsatzes zu suchen ist. Diese beiden Formen der Harmonie aber unterscheiden sich durch die *Art der Einstimmung der Terz*, welche die Quinte entweder *harmonisch* oder *arithmetisch* teilt. *Tatsächlich beruht alle Verschiedenheit und Vollkommenheit der Harmonie auf der Unterscheidung der beiden Bildungen:*



Die *Terz* und *Quinte* oder ihre Oktavversetzungen sind die *alleinigen Elemente der Komposition*, und das Ohr begehrt keinen weiteren Ton, der zwischen diesen oder außerhalb derselben läge und wirklich von ihnen verschieden wäre*)."

Das 15. Kapitel des ersten Buches der *Istitutioni* stellt den Satz auf, *daß innerhalb der Zahlenverhältnisse 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 die Bestimmungen aller Konsonanzen enthalten sind***), und daß auch das *gleichzeitige Erklingen* aller sechs diesen Zahlen entsprechenden Töne die schönste Harmonie erzielt (*Opere*, I. S. 33). Daß der durch sechs ihren Längenverhältnissen nach den Zahlen 1—6 entsprechende Saiten hervorgebrachte Klang ein Mollakkord ist, erörtert er hier zunächst noch nicht, faßt vielmehr die Bestimmung so allgemein, daß er sie auf den *Durakkord* beziehen kann. Denn eigentlich muß man ja, um aus dem ‚*Senario*' der Saitenlängen einen Durakkord zu entwickeln, dem tiefen Ausgangstone sukzessive die Rolle der 2, 3, 4, 5 und 6 gegenüber den neuen Tönen der Reihe zuweisen, wie zuerst Mersenne richtig erkannte (*Harmonie universelle*, I[r] *livre des Consonances*, S. 98). Zarlino meint nämlich:

*) (Tutte le opere [1589] I. S. 222): „La varietà dell Harmonia . . . non consiste solamente nella varietà delle Consonanze che si fa tra due parti **ma nella varietà anco dell' Harmonie** la quale consiste nella positione della chorda che fà la terza . . . onde over che sono *minori* et l'Harmonia che nasce è *ordinata* o *s'assimiglia* alla proportionalità o mediatione *Arithmetica*, ouer sono *maggiori* et tale Harmonia è *ordinata* ouer *s'assimiglia* alla mediocrità Harmonica . **et da questa varieta**



dipende tutta la diversita et la perfettione dell' Harmonie. Conciosiache è necessario (come dirò altrove) che *nella Compositione perfetta si ritrouino sempre in atto la Quinta et la Terza ouer le sue Replicate, essendo che oltra queste due consonanze l'Udito non può desiderar suono che caschi nel mezo ouer fuori de i loro estremi che sia in tutto differente et variato da quelli.*

) „*Delle proprietà del numero* **Senario *et delle sue parti et come tra loro si ritrova la forma d'ogni consonanze musicale.*"

	Dur-Akkord		und nicht:	Moll-Akkord
C		= 1	1 = g′	
C : c		= 2 : 1	2 = g	
C : g		= 3 : 1	3 = c	
C : c′		= 4 : 1	4 = G	
C : e′		= 5 : 1	5 = Es	
C : g′		= 6 : 1	6 = C	

Doch ist ihm bereits von Anfang an das korrespondierende Verhältnis beider Reihen klar. Daß Zarlino mit den *Replicate* wirklich *alle Oktavversetzungen, auch die der Terz und Quinte unter den Grundton oder doch die des Grundtones über die Terz und Quinte* meint, ist zweifellos; sonst wäre ja auch nicht verständlich, wieso er das gesamte Wesen der Harmonie auf diese beiden Intervalle (Terz und Quinte) könnte zurückführen wollen. Sein Ausspruch, daß „alle Harmonie entweder direkt die Ordnung der harmonischen oder der arithmetischen Progression aufweist oder aber sich ihr nachbildet“, kann sich nur darauf beziehen, daß z. B. e g c′ ebenso in die harmonische Reihe gehört (als $\frac{1}{5 : 6 : 8}$) wie c e g (als $\frac{1}{4 : 5 : 6}$), und e a c ebenso in die arithmetische (als 8 : 6 : 5) wie A : c : e (als 6 : 5 : 4); denn er stellt bereits im 30. Kapitel des ersten Buches (*Opere*, I. S. 50) beide Reihen einander gegenüber:

EQVALITA
et
Principio dell’ Inequalità.

Proportioni privative e rationali	Pro-por-ti-o-ni di equa-li-tà	Proportioni positive e reali
1 Subdupla		Dupla 1
2 Subsesquialtera		Sesquialtera 2
3 Subsesquiterza		Sesquiterza 3
4 Subsesquiquarta		Sesquiquarta 4
5 Subsesquiquinta		Sesquiquinta 5
6 Subsesquisesta		Sesquisesta 6
7 Subsesquisettima		Sesquisettima 7
8 Subsesquiottava		Sesquiottava 8
9 Subsesquinona		Sesquinona 9
10 Subsesquidecima		Sesquidecima 10

Die 1571 erschienenen *Dimostrazioni harmoniche* beseitigen aber auch den letzten Zweifel daran, daß ZARLINO eine vollkommene klare Vorstellung von der Identität der nur durch Oktavversetzungen *(Umkehrungen)* voneinander verschiedenen Akkordbildungen hatte, und beweisen zugleich, daß er dieselben bereits in den *Istitutioni* ebenso meinte, wie er sie hier widerspruchslos darlegt. Es heißt da (*Opere*, II. S. 102, Proposta XI) gelegentlich des Nachweises sämtlicher Konsonanzen innerhalb des ‚*Senario*' *), daß man auch von denjenigen Intervallen dieser Reihe, die er nicht besonders besprochen habe, annehmen möge, er habe sie besprochen (z. B. die Dezime u. a.), und daß der ‚*Senario*' entweder den wirklichen Verhältnissen nach (‚aktuell', *in atto*) oder doch der Bedeutung nach (‚potentiell', *in potenza*), die Elemente sämtlicher denkbaren Konsonanzen enthalte. S. 87 (Ragion. II. Defin. XVII) ist bereits die sehr wichtige Behauptung aufgestellt **), daß die *kleine Sexte* innerhalb des ‚*Senario*' zwar nicht wirklich, aber doch ‚*in potenza*' enthalten sei und darum konsoniere; die kleine Sexte hat bekanntlich die Proportion 8 : 5, und die 8 liegt außerhalb des ‚*Senario*': da aber die 8 nur eine ‚*replica*' der 4 und 2 ist, so ist doch die kleine Sexte ‚potentiell' im ‚*Senario*' inbegriffen.

Damit ist tatsächlich die Identität der Bedeutung aller im Verhältnis der Umkehrung stehenden Harmoniebildungen aufgestellt, und ZARLINOs Satz, *daß alle Verschiedenheit der Harmonie in der Einstimmung der Terz beruhe*, gewinnt den fundamentalen Sinn, **daß**

---

*) „Il Viola: ‚Non havete gia fatto mentione alcuna dell' *Hexachordo minore*, della *Diapason col Ditono* et molte altre Consonanze che si pongono ne i Contrapunti.' Allora soggiunsi: Quando ha fatto mentione de tutte quelle Consonanze semplici che si possono porre in atto e che nascono secondo l'ordine naturale dei Numeri harmonici, imaginatevi ch'io habbia anco fatto mentione die ciaschedun' altra *Composta* et di *tutte quelle che nascono da un ordine accidentale* . . . percioche tra questi termini che vi ha mostrato . . . si ritrovano tutte le *parti del numero Senario* le quali contengono *in atto et in potenza* tutte quelle Consonanze che si puo l'Huomo imaginare, che possano servire alla Musica."

**) „Ancora che tra le parti del Senario non vi sia la *forma* del Hexachordo minore *in atto*, tuttavia per esservi *in potenza* (è consonante)."

es außer dem Dur- und Mollakkord keine Grundharmonien gibt.

Daß aber ZARLINO auch bereits ebenso wie nach ihm FRANCISCO SALINAS, RAMEAU, TARTINI u. a. und in unserem Jahrhundert MORITZ HAUPTMANN nicht zweierlei Terzen, sondern *nur eine und dieselbe Größe der Terz* (5 : 4) *als konstitutives Element sowohl der Dur- als der Mollharmonie annimmt*, habe ich bereits anderweit mehrfach betont: ZARLINO sagt ausdrücklich, daß **im Durakkord** (der *Divisione harmonica*) **die Terz** (5 : 4) **unten, im Mollakkord** (der *Divisione arithmetica*) **dagegen oben liegt,** charakterisiert auch bereits den *Durakkord als „heiter" (allegra)* und den *Mollakkord als „traurigklingend" (mesta)* und führt auf den Wechsel dieser Charaktere die Wichtigkeit des Wechsels beider Arten der Harmonie zurück*). „Allzuviele Mollakkorde nacheinander würden einem Tonstücke eine allzu melancholische Färbung geben. Deshalb (!) scheine sich *Moll ein wenig von der Vollkommenheit der Harmonie zu entfernen.*"

Ob ZARLINO völlig selbständig auf die Gegenüberstellung der harmonischen und arithmetischen Reihe gekommen ist, wird sich schwer erweisen lassen. Der Gedanke liegt nicht eben allzufern, daß er durch Vermittlung eines sprachenkundigen Venetianers die *arabische Messel-Theorie* kennengelernt hätte, welche im Gegensatze

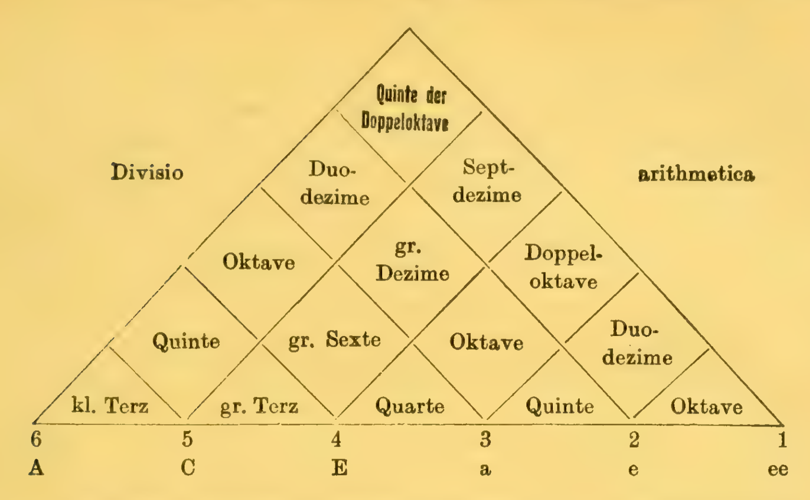
*) (Opere I. S. 221): „Ma perche gli estremi della Quinta sono *invariabili* et sempre si pongono contenuti sott' una istessa proportione (lasciando certi casi ne i quali si pone imperfetta), pero gli estremi della Terza si pongono differenti tra essa Quinta, *non dico pero differenti di proportione ma dico differenti di luogo;* percioche (come hò detto altroue) quando si pone la Terza maggiore nella parte graue l'Harmonia si fa allegra et quando si pone nell' acuto si fa mesta. Di modo che dalla positione diuersa delle Terze, che si pongono nel Contrapunto tra gli estremi della Quinta (ouuer si pognono sopra l'Ottava) nasce la varietà dell' Harmonia . . . Io non dico già che'l Compositore non possa porre due divisioni Arithmetiche l'una dopo l'altra; ma dico, che non dee continuare in tal divisione lungo tempo perche farebbe il concento molto maninconico. Ma il porre molte divisioni Harmoniche l'una dopo l'altra non porrà mai dar noja . . . quell'ordine ch'è Arithmetico ouer s'assimiglia alla proportionalità Arithmetica *si lontana un poco dalla perfettione dell' Harmonia*" . . .

zu dem überkommenen pythagoreischen System nicht an der harmonischen, sondern an der arithmetischen Teilung der Saite (in 12 gleiche Teile) alle Konsonanzen aufweist, und zwar auch diejenige der großen und kleinen Terz, ja der kleinen und großen Sexte*). In meinen ‚*Studien zur Geschichte der Notenschrift*' (S. 77—85) habe ich einen (wohl geglückten) Versuch gemacht, KIESEWETTERs (*Die Musik der Araber und Perser*, 1842) mit Hilfe des Orientalisten v. HAMMER-PURGSTALL bewerkstelligte Übertragung der Messel-Theorie aus des MAHMUD SCHIRASI *Dürret et tadsch* vollständig auszudeuten und von primitiven Mißverständnissen zu säubern und darf deshalb auf jene zureichende Erklärung verweisen. Die Messel-Theorie ist aber wahrscheinlich noch viel älter als die im 14. Jahrhundert lebenden Theoretiker MAHMUD SCHIRASI und sein Lehrer SSAFFIEDDIN ABDOLMUMIN (‚*Schereffije*'), da der Versuch des EL FARABI (um 925), das griechische Tonsystem bei den Persern einzuführen, daran gescheitert sein soll, daß dieselben bereits ein zu hoher Vollkommenheit entwickeltes eigenes Tonsystem besaßen, welches schwerlich ein anderes als eben dasjenige des Messel gewesen sein wird. Dieser Idee weiter nachzugehen, liegt außerhalb des Planes meiner Arbeit; doch sollte wenigstens nicht unerwähnt bleiben, daß die Araber die Konsonanz der Terz (als 4 : 5) lange vor ZARLINO kannten.

Die äußerst gediegene Arbeit des Spaniers FRANCISCO SALINAS ‚*De musica libri* VII' (Salamanca 1577) liefert einige wertvolle Ergänzungen zu den Aufstellungen ZARLINOs. Er betont die Bedeutung des ‚*Senarius*' in seiner zweifachen Funktion, einmal als *Verhältnis des Ganzen zu seinen aliquoten Teilen* ($1 : {}^1/_2 : {}^1/_3 : {}^1/_4 : {}^1/_5 : {}^1/_6$) und dann als das Verhältnis des Einfachen zu seinem Vielfachen (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) und erfindet ein hübsches Diagramm, an welchem alle durch den ‚*Senarius*' bedingten konsonanten Verhältnisse bequem zu ersehen sind:

---

*) Die Messeltheorie definiert die Intervalle, indem sie den tieferen Ton als ein Vielfaches der höheren (der Saitenlänge nach) ausdrückt, z. B. die Quinte als $M + {}^1/_2$, d. h. das anderthalbfache Maß der Saitenlänge des oberen Tones, die große Terz als $M + {}^1/_4$, die kleine Terz als $M + {}^1/_5$ usw.



Auf eine analoge Veranschaulichung der Verhältnisse der *Divisio harmonica,* welche ja dieselben Intervalle in umgekehrter Folge ergibt, leistet er Verzicht und weist nur die Reihe der sich ergebenden 6 Töne auf:

60	30	20	15	12	10
A	a	e	aa	♯cc	ee

Er bemerkt ausdrücklich, daß über die 6 hinaus (abgesehen natürlich von den Oktaven der bereits innerhalb des ‚*Senarius*‘ gefundenen) sich keine weiteren konsonanten Verhältnisse ergeben *). *Die Divisio*

---

*) (Lib. II. Cap. XII. S. 61): „Et quo clarius Senarii virtus elucescat non solum in eo omnes formae consonantiarum simplicium inveniuntur singulis ejus partibus ad proximas et immediatas comparatis . . . sed quaecunque pars ad totum ipsum et ad quamcunque ejus partem comparata consonantiam facit simplicem aut compositam, ut non tantum in sex primis simplicibus sed etiam in sex primis (cum aequa) multiplicibus inveniantur, in tripla sicut in sesquialtera, in quadrupla sicut in dupla, in quintupla sicut in sesquiquarta et in sextupla sicut in tripla et sesquialtera. *Neque ultra sextuplam in proportione septupla consonantiam inveniri,* sicut neque in sesquisexta ultra sesquiquintam . . . Sciendum est, intervalla nunc secundum *Arithmeticam divisionem* disponi nunc secundum *Harmonicam.* Divisione Arithmetica aequales esse differentias ac spacia, inaequales vero proportiones . . . talem autem divisionem in primo Senario reperiri satis et prae-

harmonica (den Durakkord) findet er sehr viel wohlklingender als die Divisio arithmetica (den Mollakkord) *).

Salinas erkennt auch bereits, *daß die Oktave eine Vorzugsstellung unter den Intervallen einnimmt, sofern ihre Potenzierung keine Dissonanz ergibt;* er versucht auch eine philosophische Motivierung dieser merkwürdigen Tatsache der Tonpsychologie, welche zwar nicht besser, aber auch nicht schlechter ist, als alles, was zur Erklärung des Problems bis heute sich hat beibringen lassen (vgl. meine ‚*Musikalische Syntaxis*' [1877], S. 10, sowie den ‚*Katechismus der Musikwissenschaft*' [1891], S. 94 ff.) **). Mit dem heil. Augustinus sieht Salinas im Einklange wie in der Zahl 1 das ‚*Principium a quo*' aller Konsonanzen und in der Oktave wie in der Zahl 2 das ‚*Principium per quod*' ***). Die somit erledigte *Identität der Oktavtöne* benutzt er aber zur Erweisung der *Konsonanz der kleinen Sexte*, überhaupt zur *Aufweisung der Gleichbedeutung aller im Um-*

---

cedenti figura liquet. *Quod autem eaedem consonantiae inter sex primos Denarios Harmonice dispositae* inveniantur: ita ut proportiones majores collocatae sint in numeris majoribus minores vero in minoribus id omne sequens ostendit descriptio."

*) (S. 63): „Et mirum est quanto suaviorem efficiant auribus concentum hae consonantiae, sic Harmonica medietate divisae, quam Arithmetica ut in priori chorda dispositae sunt.

**) Auch Karl Stumpf hat das Rätsel nicht gelöst. Schien es anfangs, als werde er durch seine *Theorie der Verschmelzungsgrade* eine Handhabe zu schärferer Unterscheidung gewinnen, so benimmt sein Geständnis in der neuesten Arbeit „Über Konsonanz und Dissonanz" (1898), *daß der Unterschied der Verschmelzung der Oktave und der aller anderen Intervalle ein mindestens ebenso großer sei als der der Konsonanzen und der Dissonanzen*, wieder jede Hoffnung, eine wirkliche Lösung des Problems zu finden.

***) (S. 63): „Unisonantia quatenus *principium* est *a quo* omnes consonantiae originem trahunt, quemadmodum unitas est principium a quo omnes numeri derivantur, et aequa proportio mater est omnium proportionum. Deinde Diapason quae potest etiam dici *principium* consonantiarum *per quod:* quemadmodum D. Augustinus vocat in numeris unitatem principium a quo et binarium principium per quod; neque enim putat binarium esse numerum quia non habet principium medium finem . . . dupla proportio etiam poterit dici proportionum principium per quod: Quia in binario ad unitatem collocato reperitur, et omnes proportiones eam aut dividunt ut superparticulares aut multiplicant ut multiplices."

kehrungsverhältnis stehenden Intervalle (Quarte = Quinte, Terz = Sexte)*).

Salinas ist ein scharfer Denker und gibt sich nicht einfach damit zufrieden, daß mit der Zahl 6 die Reihe der die Harmonie bestimmenden Verhältnisse abgebrochen wird, sondern sucht nach Gründen, warum das so sein muß. Dabei findet er folgendes: Wie aus dem *Vorzugsintervall, der Oktave*, durch harmonische Teilung *die beiden vollkommenen Konsonanzen*, die *Quinte* und ihr Komplement, die *Quarte*, entstehen, so entstehen durch harmonische Teilung der Quinte *die beiden unvollkommenen Konsonanzn*, die *große Terz* und ihr Komplement, die *kleine Terz*, bzw. innerhalb der Oktave die Komplemente beider, *die kleine und große Sexte*. Eine weitere Spaltung kann natürlich nur wieder die *große Terz*, nicht aber die kleine ins Auge fassen (wie auch die harmonische Teilung der Quarte nicht in Betracht kommt): diese aber ergibt den *großen Ganzton* 8 : 9 und sein Komplement, den kleinen Ganzton 9 : 10. Der große Ganzton aber wird nun nicht mehr nach dem Prinzip der harmonischen Teilung (16 : 17 : 18) gespalten, da das nächstkleinere Intervall, der diatonische Halbton 15 : 16, sich bereits ebenso als Differenz der Quarte und großen Terz ergeben hat, wie der Ganzton 8 : 9 als Differenz der Quinte und Quarte. Die Differenz des diatonischen Halbtones aber und des großen Ganztones bestimmt das Verhältnis des *chromatischen Halbtones* 25 : 24. *Da die Melodik noch kleinere Intervalle nicht kennt*, so ist es selbstverständlich, daß die Theorie bei der Zahl 6 haltmacht und die 7 und alle weiteren Zahlen gänzlich aus dem Spiel läßt**):

---

*) (Lib. II. Cap. 25. S. 90): „Inter duo diapason extrema ita dispositae sunt consonantiae ut quae ad alterum eorum sit Semiditonus ad alterum Hexachordum majus esse reperiatur et quae Ditonus Hexachordum minus, et quae Diatessaron Diapente. *Ex quibus elicitur Semiditonum et Hexachordum majus ejusdem prope esse naturae, quoniam eadem est vis extremorum* . . . quod *idem deprehenditur in Ditono et Hexachordo minori, unde prope similem concentum auribus efficiunt.* Et multo manifestius experimur Diapente et Diatessaron esse tamquam germanas gemellas eodem partu editas e Diapason et solum quantitate differre."

**) (Lib. II. Cap. 24. S. 63): „Ex excessibus namque consonantiarum intervalla minora oriantur necesse est . . . ut ex excessu Diapente ad Dia-

Oktave

Quinte 3 : 2 *Quarte* 4 : 3

gr. Terz 5 : 4 *kl. Terz* 6 : 5 [*gr. Terz* 5 : 4] *diat. Halbton* 16 : 15

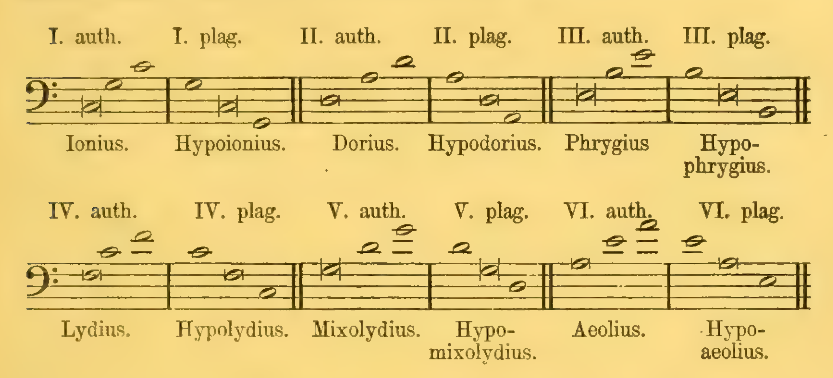
gr. Ganzton 9 : 8 *kl. Ganzton* 10 : 9

[*diat. Halbton* 16 : 15] *chrom. Halbton* 25 : 24

---

tessaron oritur tonus in proportione sesquioctava, et differentia Diatessaron ad Ditonum Semitonium majus in sesquidecimaquinta, ex excessu Ditoni ad Semiditonum Semitonium minus in sesquivigesimaquarta. Sed ex excessu Semiditoni qui est in sesquiquinta, ad intervallum sive consonantiam quae nascitur ex sesquisexta nullum oritur intervallum minus ad harmoniam aptum“ etc. Ganz ähnlich motiviert RENÉ DESCARTES *(Cartesius)* in seinem *Compendium musicae* (1618) in dem Kapitel ‚*De octava*‘: „Ex jam dictis elicimus omnes consonantias ad *tria genera* posse referri: vel enim oriuntur ex prima divisione unisoni, illae quae *octavae* appellantur et hoc est *primum genus;* vel 2° oriuntur ex ipsius octavae divsione in aequalia (?!), quae sunt *quinta* et *quarta*, quas idcirco *consonantias secundae divisionis* vocare possumus; vel denique ex ipsius quintae divisione quae consonantiae sunt *tertiae* et ultimae divisionis“ (hier folgt der berühmte Ausspruch: „*tres esse dumtaxat numeros sonoros* 2, 3 *et* 5“). Die Quarte nennt DESCARTES ‚*infelicissima consonantiarum omnium*‘, weil sie ‚nunquam in cantilenis adhibeatur nisi per accidens et cum reliquarum adjumento‘. Für die enge Beziehung der Sexte zur Terz, der Quarte zur Quinte usw. bringt er einen noch überzeugenderen Beweis bei in dem von ihm aufgewiesenen *Mitklingen der Oktave* („nullum sonum audiri, quin hujus octava acutior auribus videatur quodammodo resonare“); überhaupt kennt er die Erregung der im Verhältnis der höheren (!) Terz oder Quinte und deren Oktaverweiterungen stehenden klangfähigen Körper durch einen schwingenden Ton: „Id enim experientia compertum habeo in nervis testudinis vel alterius cujuslibet instrumenti, quorum unus si pulsetur, vis ipsius soni concutiet omnes nervos qui aliquo genere quintae vel ditoni erunt acutiores.“ Auf derselben Grundlage beruht auch MERSENNES *Harmonie universelle* (1636), besonders die im ersten Bande enthaltenen beiden *Livres des consonnances.* MERSENNE kommt der Entdeckung des Phänomens der *Obertöne* sehr nahe, da er den *Grad der Konsonanz* abhängig macht von der Stärke des Mitschwingens einer Saite beim Erklingen des Tones einer anderen (Ir Livre des consonnances, Cap. XIII ff.); er hebt die Ausnahmestellung der Oktave unter allen Intervallen scharf hervor (das. S. 58) und läßt sich in ausführliche Erörterungen darüber

ZARLINO stimmt der Neuerung GLAREAN[8], die Zahl der Kirchentöne auf 12 zu erweitern, vollkommen bei (*Istituzioni* IV. cap. 14) und schreibt dessen Bemerkungen über das Alter und die Verbreitung der neu aufzustellenden Modi C G c (plagal Γ C G) und a e ā (plagal E a e) beinahe wörtlich nach, setzt aber logischerweise den *Ionius* vor den *Dorius* und den *Aeolius* hinter den *Mixolydius*, so daß eine *ganz abweichende Zählweise der Kirchentöne entsteht*, welche ZARLINO konstant anwendet:
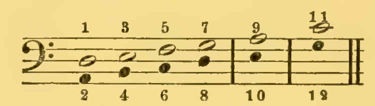


SALINAS findet zwar ein gute Manier, gegenüber dieser an sich gewiß vernünftigen, aber mit der herkömmlichen in Konflikt

---

ein, weshalb mit der 6 der Komplex der Konsonanzen abgeschlossen ist. Dabei kommt er zu dem bemerkenswerten Schlusse, daß die Gewöhnung wohl auch dahin führen könnte, *die Verhältnisse 6 : 7, 7 : 8, ja 5 : 7 konsonant zu finden.* S. 212 weist er darauf hin, daß *im Verhältnis der Umkehrung stehende Intervalle einander so ähnlich sind, daß selbst ausgezeichnete Musiker sie miteinander verwechseln können.* Da MERSENNE die Tonbeziehungen an der Reihenfolge der Naturtöne der Trompete aufweist und nicht die Saitenlängen, sondern die Schwingungszahlen zugrunde legt, so ist für ihn die arithmetische Reihe (1: 2: 3: 4: 5 : 6) die den Durakkord ergebende und die harmonische $1 : {}^1/_2 : {}^1/_3 : {}^1/_4 : {}^1/_5 : {}^1/_6$) die den Mollakkord ergebende (S. 94 ff.). Da aber erstere Reihe die vollkommenere Harmonie ergebe, meint er, müsse man eigentlich sie die harmonische nennen. RAMEAU (*Traité de l'harmonie* 1722, S. 18) zitiert diesen Ausspruch als den eines Mr. DESERMES, unter welchem Pseudonym der I^r *Livre des Consonances* zuerst 1627 als *Livre I. de la musique theorique* erschienen ist.

geratenden Zählweise der Kirchentöne die alte aufrecht zu erhalten, indem er den *Aeolius* mit seinem plagalen als 9. und 10. und den *Ionius* mit seinem plagalen als 11. und 12. an die alten acht Töne anschließt (welche Zählweise in der Folge die allgemeine wurde):



Er selbst aber nennt die Zählweise Zarlinos auch die seine und hebt als deren besonderen Vorzug hervor, daß sowohl die Folge der 6 Finaltöne als die der ‚sociales' derselben einem normalen Hexachord entspricht:

C D E F G a (Finaltöne)
Γ A B C D E (Grenztöne der Plagalen).

Andreas Werkmeister (*Hodegus curiosus*, 1687) nennt als solche, welche die Zählweise Zarlinos annahmen: „Artusius (G. M. Artusi, *Delle imperfezioni della moderna musica* 1600), Calvisius (*Exercitationes musicae* 1600), Lippius (*Synopsis musicae* 1612), Baryphonus (Pipegrop, *Plejades musicae* 1615) und andere mehr. Grimmius hat in einer langen Epistel an Baryphonum den ‚seriem numerorum' sehr genau überlegt und erwiesen, warumb der Jonius der erste sei; diese dispositiones sind auch zu finden bei dem Conrado Matthaei (‚Kurzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis 1652')" usw.

Horatio Tigrini, dessen 1588 erschienenes *Compendiolo della Musica* Zarlino gewidmet ist, hält die alte Zählweise fest, weil sie ihm geläufiger sei *(più familiare)*, beruft sich aber dabei auf Zarlino selbst, der in den *Istitutioni* dieselbe gegeben habe, was ein Irrtum ist. Ich nehme auf diese Arbeit nicht weiter Bezug, da nach dem Eingeständnis des Verfassers „die Blumen seines Kranzes in Zarlinos Garten gepflückt sind." Übrigens enthält besonders das vierte Buch recht verständige Erklärungen von allerlei kontrapunktlichen Manipulationen.

Die an sich wertlose, aber durch einiges Detail interessierende *Institution harmonique* des Salomon de Caus (1615) folgt dagegen Zarlino blindlings in der Umnennung der Töne (II. Teil, Kap. 10

bis 22, je ein Kapitel für jeden Ton vom ersten [C g c] bis zwölften [E a e]). De Caus nennt in den authentischen Tönen die fünfte, in den plagalen die vierte Stufe die **Dominante***); es ist das wohl das älteste nachweisbare Vorkommen des Terminus, aber noch nicht ganz in seiner spätern Bedeutung. Zu dem sonstigen interessierenden Detail bei De Caus rechne ich z. B. den Hinweis auf den hohen Wert der Kenntnis der Orgel oder des Spinetts *(Espinette)* für den Komponisten (S. 29); die aufgezeichnete Orgel-Klaviatur teilt die Buchstaben bei f (F—E, f—e, ff—ee, fff—eee). Auch anderweit enthält die nur 47 fol. umfassende Schrift einige lesenswerte Bemerkungen über musikalische Instrumente.

Auf Zarlinos und Salinas' Verdienste um die instrumentale Praxis durch die Aufweisung verschiedener Möglichkeiten der *Temperatur* können wir hier nicht eingehen (vgl. *Katechismus der Musikwissenschaft* S. 36 ff.); nur weise ich wiederholt darauf hin, daß auch Zarlino schon trachtet, *die Oktave in zwölf gleiche Teile zu teilen*, und daß die ungleichschwebenden Temperaturen niemals Selbstzweck, sondern immer nur Versuche waren, der Gleichheit der Halbtöne möglichst nahe zu kommen.

Durchaus maßgebend für die Folgezeit blieb Zarlinos Fassung der *Kontrapunktlehre*. Er ist der *eigentliche theoretische Repräsentant der Venetianischen Schule*, neben den großen Orgelmeistern Claudio Merulo, Andrea Gabrieli und Giovanni Gabrieli einer der Sterne, deren Leuchten nunmehr Deutsche, Franzosen, Niederländer und Engländer nach Italien zog, um dort ihre musikalische Bildung zu vollenden (Hasler, Sweelinck). Die Theorie ist lange nicht über Zarlino hinausgekommen, der ähnlich wie Joh. Seb. Bach an der Grenzmarke zweier Epochen steht, das Können der einen (älteren) prägnant zusammenfassend und zugleich der andern (neuen) hell voranleuchtend. Seine *tiefe Erkenntnis des Wesens der Harmonie* blieb außer für wenige kongeniale Denker wie Salinas der Mitwelt und nächsten Nachwelt ein Buch mit sieben Siegeln, das erst nach anderthalb Jahrhunderten wieder einmal geöffnet wurde,

*) „Et quant à la note comprise entre le Diapason *dite d'aucuns modernes* NOTE DOMINANTE, on la fera ouir souvent, à celle fin de suivre la nature de la (!) mode."

als der nüchterne Schematismus der um die Zeit von Zarlinos Tod aufgekommenen Generalbaßbezifferung anfing, in Mißkredit zu kommen. Dagegen blieb seine Fassung der Kontrapunktlehre dauernd in höchstem Ansehen; da deren Abfassung in die Zeit der höchsten Blüte der reinen Polyphonie fällt (Mitte des 16. Jahrhunderts), so galt sie durchaus für *klassisch* in einer Zeit, die sich bewußt von dem *Stile osservato* abwandte und ihr Heil in der Durchbrechung altehrwürdiger Traditionen suchte (die Meister des Palestrinastils im 17. Jahrhundert sind für ihre Zeit gerade so Klassizisten wie heute diejenigen Komponisten, welche an den Traditionen der Epoche Haydn-Mozart-Beethoven festhalten).

Wir dürfen aber nicht erwarten, in Zarlinos Kontrapunktlehre eine eigentlich neue Lehre anzutreffen; vielmehr stehen die *Istitutioni harmoniche* (1558) nebst ihrem Kommentar, den *Dimostrationi harmoniche* (1571) in ihrer Zeit ganz ähnlich da wie das *Speculum musicae* des *Normannus* Muris zwei Jahrhunderte früher, nur mit dem Unterschiede, daß die neue Zeit, die Zeit der *Nuove musiche*, gegenüber der Zarlino als Vertreter des konservativen Prinzips erscheint, erst anbricht, nachdem derselbe die Augen geschlossen (1590). Immerhin aber findet sich in der Fassung der Lehre doch gar manches, was eine große Selbständigkeit verrät und eine zur höchsten Blüte gediehene Epoche von den vorausgehenden Epochen des Suchens nach festen Formen unterscheidet.

Neu und originell ist z. B. gleich Zarlinos *Klassifikation der Konsonanzen**). Das 8. Kapitel des II. Buchs der *Ist. harm.* trägt

---

*) *Istit. harm. II. Cap. 8.* „Quali Consonanze siano più piene et quali più uaghe. La onde chiamano *piene* quelle Consonanze, le quali hanno maggior possanza d'occupar l'Udito con Suoni diuersi; perilche si può dire che la Quinta sia più piena della Ottava; percioche i suoi estremi occupano maggiormente et con più diletto l'Udito con *diuersi* Suoni che non fanno gli estremi della Ottaua i quali sono *equisonanti* et s'assimigliano l'un l'altro. Di modo che lasciando da un Canto essa Ottaua, tutte l'altre si dicono esser più piene l'una dell'altra in quanto l'una ha maggior forza di contentare l'Udito; come sono quelle che sono più uicine al loro principio et hanno maggior perfettione de tutte l'altre. Si che de qui si può cauare una Regola, che tutte quelle che sono di maggior proportione sono più piene, lasciando (come hò detto) da un Canto la Ottaua et le *Replicate* anco. . . . . Et tanto

die Überschrift: „*Welche Konsonanzen voller und welche leerer klingen.*" *Voller* heißen solche, „die das Ohr mit stärker verschiedenen Tönen beschäftigen". Die Quinte klingt voller als die Oktave, da Oktavtöne mehr gleich klingen. Abgesehen von der Oktave also (!) klingen nun alle Intervalle um so *leerer*, je weiter sich die sie bildenden Töne von der direkten Aufeinanderfolge in den natürlichen Reihen (der *Divisione .harmonica* und *Divisione aritmetica*) entfernen, wenn man sie mit möglichst kleinen Zahlen ausdrückt. *Leer* sind also die sogenannten „zusammengesetzten Intervalle", deren Quotienten aus Zahlen gebildet sind, die nicht in der natürlichen Zahlenreihe direkt aufeinander folgen wie 5 : 3, 8 : 5, 3 : 1 usw.

Neu, wenigstens als Terminus technicus ist auch das ‚*Soggetto*' (Thema), welches ZARLINO (*Istit.* III. 26) als dasjenige aufstellt, worüber die andern Stimmen ausgearbeitet werden*), mag es frei erfunden oder anderswoher entnommen sein.

---

più sono uaghe quanto più si partono dalla semplicita, *della quale i nostri sentimenti non molto si rallegrano;* poiche amano maggiormente le cose composte che le semplici et s'accompagnano ad altre consonanze." Vgl. dazu: *Istit. harm. I. Cap. 16.* „Dico adunque che *Consonanza o Intervallo semplice* e quello che pigliati li minimi termi della sua proportione in tal modo sono ordinati che non possono riceuere tra loro alcun termino mezano che diuida tal proportione in più parti, essendo che sono sempre *l'un dall'altro distanti per l'Unità.*" (Die gr. Sexte 5 : 3 ist composta, weil teilbar in 5 : 4 : 3, die kl.[1] Sexte 8 : 5 = 8 : 6 : 5; 3 : 1 = 3 : 2 : 1, 4 : 1 = 4 : 2 : 1 usw.). Ganz widerspruchslos ist freilich diese Wertung nicht, da einerseits die der Einheit nächststehenden Intervalle (Quinte, Quarte) als ‚*piu piene*' gerühmt werden, andererseits aber die leeren ‚*composte*' mehr Lust geben sollen.

*) „Il *Soggetto* d'ogni composizione musicale chiamarsi quella parte sopra la quale il Compositore cava l'Inventione di far l'altre parti della Cantilena siano quante si vogliano, et tal Soggetto può esser in molti modi, prima puo esser inventione propria, . . dopoi puo essere che l'havra pigliata dall'altrui compositioni accomodandolo alla sua cantilena et adornandolo con varie parti et varie modulationi come più gli aggrada secondo la grandezza del suo ingegno. Et tal Soggetto si puo ritrovare de piu sorti, perciocche puo esser un Tenore overo altra Parte di qual si voglia cantilena di Canto fermo over di Canto figurato, over potra esser due o più Parti che l'una seguiti l'altra in Conseguenza" etc.

Von den *Dissonanzen* handelt ZARLINO weit ausführlicher als seine Vorgänger, definiert aber die *Konsonanz als den Kern der Harmonie* und sieht in der *Dissonanz nur ein Akzidens: die Dissonanz ist nur Folie der Konsonanz.*

Von den alten Hausregeln des Kontrapunkts gibt gleich die erste ZARLINO Gelegenheit, die Überlegenheit seines Geistes gegenüber seinen Vorgängern hervortreten zu lassen (Anfang mit einer vollkommenen Konsonanz). Zunächst*) stimmt er GAFURIUS darin bei, daß die Regel nicht absolut bindend sei, daß auch dem An-

*) (*Ist. harm.* III. Cap. 27): „*Che le Compositioni si debbono comporre primieramente di Consonanze et dopoi per accidente di Dissonanze:* Et benche ogni Compositione et ogni Contrapunto et per dirlo in una sola parola *ogni Harmonia* si componi di Consonanze principalmente et primieramente.... *la Dissonanza fa parer la Consonanza,* la quale immediamente la segue più dilettevole.“ (Cap. 28): „Quando la parte del Contrapunto incomincierà a cantare insieme con la parte del Soggetto, allora si potrà incominciar per una delle Perfetta già dette: ma quando per maggior bellezza et leggiadria del Contrapunto et anco per maggior commodità i Musici facessero che le Parti non incominciassero a cantare insieme, ma l'una dopo l'altra con l'istesso progresso de figure o note ch'è detto Conseguenza il quale rende il Contrapunto non pur dilettevole ma etiandio arteficioso allora potranno incominciare da qual Consonanza vorranno, sia perfetta ouero imperfetta percioche intrauengono le Pause in una delle parti. *Si debbe però osservare ch'almeno i Principij dell'una et dell'altra Parte habbiano tra loro relatione ad una delle nominate Consonanze perfette ouer d'una* **Quarta;** et ciò non sarà fatto fuor di proposito conciosia che si viene à incominciare sopra le chorde *estreme* ouer sopra le *mezane* de i Modi sopra i quali sarà fondata la Cantilena, che sono *le lor Chorde naturali ouero essentiali....* Et questo credo che intendessero gli Antichi quando dissero che nel principiare i Contrapunti si douesse dar principio ad una della Consonanze perfette; la quale Regola non e fatale o necessaria, ma si bene secondo 'l uoler di colui che compone. Quando adunque uorremo incominciare alcun Contrapunto in Conseguenza lo potremo incominciare per qual si voglia delle Perfette ouero Imperfette et per Quarta anche; non che le Parti incomincino a cantare per questo Intervallo; ma dico per Quarta rispetto al principio del Soggetto con la parte del Contrapunto ò per il contrario... et cosi osservaremo la Regola data di cominciar, per una della Consonanze perfette facendo incominciar le Parti à cantare insieme in una Terza maggiore.... ne possono queste due parti generar cosa alcuna di tristo all'Udito....“

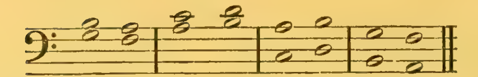
fangen mit einer unvollkommenen Konsonanz nichts im Wege stehe. Dann aber bestimmt er:

Wenn die Stimmen nicht zusammen einsetzen, sondern eine nach der andern, so können sie mit jedem beliebigen konsonanten (!) Zusammenklange anfangen, aber stets ist zu beachten, daß *die Anfänge der einzelnen Stimmen* untereinander im Verhältnis einer vollkommenen Konsonanz oder einer *Quarte* (!!) stehen, besonders wenn es sich um die beiden Haupttöne der Tonart (die Finalis und ihre Quinte) handelt. Für den Kanon kann aber die Regel noch freier gefaßt werden, nämlich, daß auch die Anfänge der Stimmen im Abstande jeder beliebigen unvollkommenen Konsonanz stehen dürfen.

Weniger vermögen wir der Verschärfung des *Verbotes paralleler Konsonanzen gleicher Größe* zuzustimmen, welches Zarlino auch auf die *unvollkommenen* Konsonanzen ausdehnt (*Istitut. harm.* III. 29). Nachdem er das alte Verbot bestechend damit motiviert hat, daß *Harmonie nur das Ergebnis der Vereinigung verschiedener Elemente sein könne*, kommt er auf den unglücklichen Einfall, die *Verschiedenheit der Größe auch für die Terzen, Sexten und Dezimen zu verlangen*, derart, daß *überhaupt niemals zwei Stimmen gleichgroße Schritte in paralleler Richtung ausführen sollen*, sondern immer die eine einen Ganztonschritt und die andere einen Halbtonschritt, oder die eine eine große Terz, die andere eine kleine usw. *Damit kommt etwas Neues, aber leider etwas der Praxis der Meister Widersprechendes, nur theoretischer Spekulation Entsprungenes in die Lehre*, das Verbot der Aufeinanderfolge zweier großen Terzen, zweier kleinen Terzen, zweier großen Sexten, zweier kleinen Sexten usw.*):

---

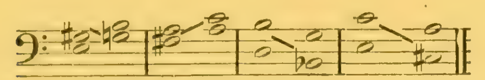
*) „Conciosiache molto ben sapeuano, che *l'Harmonia non può nascere se non da cose tra loro diuerse, discordanti et contrarie et non da quelle ch'in ogni cosa conuengono.* La onde se da tal uarietà nasce l'Harmonia sara dibisegno che nella Musica *non solo le Parti della cantilena siano distanti l'una dall'altra per il grave et per l'acuto ma etiandio che le lor modulationi siano differenti ne i mouimenti et che contenghino uarie Consonanze contenute da diuerse proportioni* .... quando fussero poste in tal maniera che non facessero euidentemente alcuna Dissonanza tra le parti, tuttauia *farebbono udire un non so chè di tristo* che dispiacerebbe .... et **aggiungeremo** a questo



Diese Folgen sollen sämtlich falsch sein, weil in ihnen allen beide Stimmen Ganztonschritte ausführen und nicht die eine einen *Halbtonschritt, von welchem alles Gute in der Musik herkomme* und ohne den alle Harmonie und alle Modulation hart und gleichsam unkonsonierend sei. Allerdings sei der Fehler der Parallelfortschreitung unvollkommener Konsonanzen nicht so groß wie der vollkommener, weil bei letzteren die Übereinstimmung noch größer sei, und deshalb seien *zwei kleine Terzen* oder *zwei große Sexten nacheinander noch erträglich* (!); keinesfalls aber seien sprungweise Folgen dieser Art statthaft:

---

che per le ragioni gia dette *non si debbe anco porre due o più Imperfette consonanze insieme ascendenti o discendenti l'una dopo l'altra senz' alcun mezo come sono due Terze maggiori due minori due Seste maggiori anco et due minori* . . . Conciosiache non solo si fa contra quello c'ho detto delle Perfette ma *il loro procedere si fa udire alquanto aspro per non havere nella lor modulatione da parte alcuna l'intervallo del semituono maggiore, nel quale consiste tutto 'l buono nella Musica et senza lui ogni Modulatione et ogni Harmonia è dura aspra et quasi inconsonante* . . . . . Et ciò nasce anco conciosiache tra le parti ouer tra le uoci delle due Terze maggiori et delle Seste minori *non si troua la Ratione harmonica* il che fa che siano alquanto più triste delle altre come più oltra uederemo. Laonde dobbiamo sommamente avertire ch'in ogni progresso ouer modulatione che fanno le parti cantando insieme *almeno una di quelle si muoua o faccia l'intervallo del Semituono maggiore potendolo fare* . . . la qual cosa si havera facilmente quando le Consonanze si porrano l'una dopo l'altra che siano *diuerse di specie* come dopo la Terza o la Sesta maggiore si porra la Minore o per il contrario, et dopo la Terza maggiore si porra la Sesta minore ouero dopo questa si porrà quella et dopo la Terza minore la Sesta maggiore, similmente dopo la Sesta maggiore la Terza minore. *Ne ui è maggior ragione che più ne vieti il porre due Perfette che due Imperfette consonanze immediatamente l'una dopo l'altra, percioche le prime sono consonanze Perfette,* tuttauia ciascuna dell' Imperfette si ritrova esser perfetta nella sua proportione . . . conciosiache non sono tanto consonanti quanto sono le Perfette . . . *due Terze minori* . . . ascendenti ouer discendenti per grado, similmente *due Seste maggiori si potranno supportare* . . . ma quando le parti si mouessero per *salto* allora per niun modo porremo due o più simili ascendenti o discendenti l'una dopo l'altra.“



Bei dem außerordentlichen Ansehen, welches Zarlino genoß, ist es begreiflich, daß selbst eine solche erklügelte Bestimmung dank einer Anzahl theoretisierender Epigonen sich längere Zeit fortpflanzen konnte. Dieselbe findet sich z. B. auch in der *Institution harmonique* des Salomon de Caus (1615), im 6. Kapitel des II. Teils („Les consonnantes imparfaites doibuent estre composées ensemble de telle façon, que ceux qui ont mesme intervalle ne montent ny ne descendent ensemble"). Erst Andreas Werckmeister *(Hodegus curiosus)* räumt hiermit auf, wenn auch noch nicht radikal: „Wenn auch zwei Tertiae minores durch eine Tertiam minorem steigen oder fallen, *das wollen die heutigen reinesten Komponisten nicht gerne billigen;* jedoch, einige *traurige affectus* vorzustellen, können sie wohl zugelassen werden, als:

e′moll (e♭) ⟍ c′ oder b ⟍ g oder d′ ⟋ f′ oder f′ ⟍ d′
c ⟍ a g ⟍ e h ⟋ d′ d′ ⟍ h

folgende progressen aber sind sehr böse:

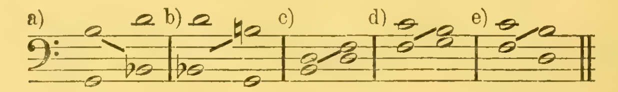
e ⟋ gis oder e′ ⟍ c′
c ⟋ e c′ ⟍ a moll (a♭)".

Das 30. Kapitel des III. Buches der *Istitutioni* Zarlinos betont aber einen andern Grund*) für die Mehrzahl dieser Verbote,

---

*) „E ben vero che due parti ch'insieme ascendono et habbiano un mouimento che contenga il semituono tanto in una quanto nell altra per che sian tollerate dall Udito per cagione de i movimenti fatti per cotali Semituoni come sono quelli del primo luogo della Diapason superflua et della Semidiapente . . . Et anchora sia minor male il ritrouarlo per relatione tra due modulationi che udirlo nella modulatione di una parte; tuttavia quel male istesso che si ode in una parte sola si ritroua diuiso tra due et *e quella istessa offesa dell Udito.* Questi intervalli adunque che nel modulare (einstimmig) non si ammettono, si devono schivare nelle *Cantilene di maniera* (mehrstimmig) che non si odino per dette relationi tra li parti, laquel cosa verrà fatta, quando le parti si potranno mutar fra loro con Intervalli harmonici proportionati contenuti nel genere diatonico, *cioè quando da una voce della parte graue potra ascender alla seguente della parte acuta per un spatio legitimo et cantabile et cosi per il contrario,* ma non già quando tra

nämlich die *querständige Beziehung* zwischen der ersten Note der einen und der zweiten der anderen Stimme; denn *dieselben Intervalle, welche sich als Stimmschritte verböten* (verminderte und übermäßige Oktave, verminderte und übermäßige Quinte, Tritonus) *seien auch verteilt auf zwei Stimmen zu vermeiden* (!). Auf die Spitze getrieben erscheint die Ausklügelei solcher Unterscheidungen in der Bemerkung (das.), daß *querständige Folgen minder unangenehm seien*, wenn die Schritte der Einzelstimme in Intervallen geschähen, die einen Halbton einbegriffen:



Hier sollen a) und b) darum erträglich sein, weil die kleinen Terzschritte der Stimme (g [a] b, d [c] h) einen Halbtonschritt einbegreifen! Doch empfiehlt Zarlino, auch solche Fortschreitungen lieber zu meiden (auch c, d und e). Als *Zusammenklänge* gestattet er die verminderte Quinte und den Tritonus*). Für den vielstimmigen Satz dispensiert er übrigens von der strengen Einhaltung seiner Vorschriften**).

Das wichtigste Kapitel für den *Ausbau der Stimmführungslehre* ist aber das 36. des III. Buches der *Istitutioni* ***), dessen Inhalt

---

le parti di qual si voglia Compositione tra quattro uoci al detto modo non si udira la ratione de i detti Intervalli“ . . .

*) „Nondimeno potremo usare alle volte la *Semidiapente* in una istessa percussione et cio faremo quando immediate da essa veremo al Ditono . . . Ne solamente sara lecito usar la Semidiapente ma il *Tritono* anco alle volte, (e ben vero che tornera meglio usar la Semidiapente che ’l Tritono) . . . quelle parti c’ haveranno la Semidiapente ovvero il Tritono debbono havere primieramente avanti essa . . . senz’ alcun mezo una Consonanza sia poi perfetta over imperfetta.“

**) „E vero che nelle compositioni de più voci molte volte e impossibile di poterli schivare et di non incorrere in simili intrichi.“

***) „Quando si vorra porre due Consonanze perfette l’una dopo l’altra avertiremo, che *movendosi l’una per salto l’altra si muova per grado*, percioeche allora si potra passar dalla maggiore alla minore come dall’ Ottava alla Quinta et per il contrario senz’ alcuna offesa del Udito . . . È ben uero

laut Überschrift ist: „*Wie die Stimmen parallel in Konsonanzen fortschreiten dürfen.*“ Dieses Kapitel dürfte wohl als die eigentliche *Kodifizierung der heute so verrufenen Lehre von den ‚verdeckten Quinten und Oktaven‘* gelten, obgleich dasselbe noch immer manches erlaubt, was Lehrer des ‚strengen Satzes‘ unserer Tage verbieten. An der Spitze steht der Satz:

„Wenn man vollkommene Konsonanzen verschiedener Größe nacheinander in Parallelfortschreitung bringen will, so soll eine Stimme stufenweise fortschreiten, während die andere springt“:

(*Movimenti supportabili*) a) b) c) d)

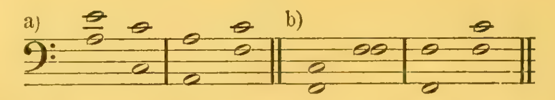
Auch hier geht Zarlino wieder zum Schaden der Überzeugungskraft seiner Theorie zu sehr ins Detail, indem er solche Folgen absteigend (b, c) für besser erklärt als aufsteigend, und zwar darum, „weil die langsamen Schwingungen der tieferen Töne das Verständnis erleichtern“ (?!). Die vier Fälle rangiert er nach ihrer Güte als b, c, a, d. Daß *die Praxis sich um solche Spitzfindigkeiten nicht kümmere*, gibt er freilich zu, rät aber, wenigstens im zweistimmigen Satze solche Führungen möglichst wenig anzuwenden.

Durch die Hervorhebung dieser vier Fälle als statthafter sind nun aber alle andern Folgen vollkommener Konsonanzen verschiedener Größe in Parallelbewegung (d. h. diejenigen, bei denen

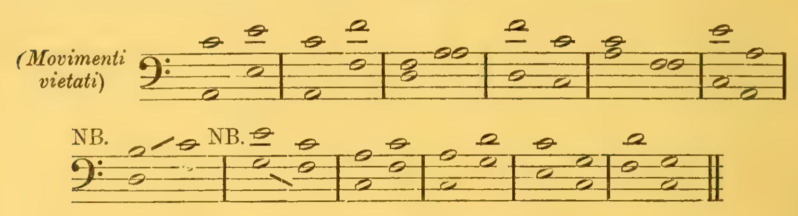
---

ch'è molto *più lodeuole* quando le parti discendono insieme nel graue percioche allora necessariamente i Mouimenti loro si fanno tardi et tanto più è lodeuole quanto più sono graui, perche *per la Tardità si comprende facilmente la diversita delle specie.* Il che non cosi facilmente si comprende ne i suoni acuti nati dalla uelocità de i mouimenti conciosiache tendono quasi ad una simiglianza massimemente quando le parti ascendono insieme dalla Perfetta minore alla Perfetta maggiore. *Ma perche queste cose non sono hoggidi considerati da i Prattici*, essendoche *pongono tali passagi ne i lor Contrapunti senz' alcuno auertimento*, però dico solamente, che *non si debbono usare spesse fiate ne i Contrapunti a* **due** *voci*, conciosia che dal Senso sono maggiormente *compresi* di quello che sarebbono se tali mouimenti si ritrouassero in una Cantilena a più voci, percioche allora la diuersità de mouimenti che farebbono le parti tra loro et la loro moltitudine non lasciarebbono udire ne questi ne altri simili.“

beide Stimmen springen), streng verpönt, z. B. also sogar auch die hier bei b):



Weitere Einschränkungen der Satzfreiheit bringt die Kritik der Fälle, wo *parallel von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer vollkommenen fortgeschritten wird**). Verboten wird das *Springen beider Stimmen aus einer unvollkommenen in eine engere vollkommene Konsonanz*, die parallele Folge *Sexte-Quinte* aber sogar bei Sekundfortschreitung der einen Stimme (NB):



Freilich folgt das Eingeständnis auf dem Fuße, daß die *Erfahrung, die Meisterin aller Dinge*, auf dem Wege *sinnlicher Wahrnehmung* sagen müsse, *wann solche Fortschreitungen dem Ohre nicht unangenehm sind*!

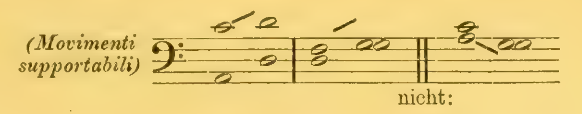
Gestattet wird das parallele Fortschreiten *aufwärts* von einer
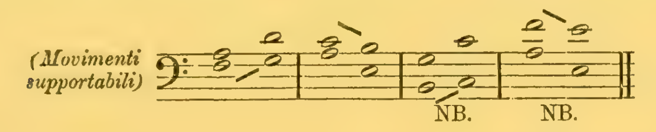
---

*) „Ne anco è cosa lodeuole che si oda ne i Contrapunti due parti che *ascendino insieme da una consonanza maggiore che sia di specie Imperfetta ad una minore che sia Perfetta et facino i loro mouimenti per* **salto** cioè per più d'un grado, oueramente *due parti che ascendino o discendino insieme per detti mouimenti da una consonanza contenuta da una proportione maggiore sia perfetta ouero imperfetta* ad una che segue sia perfetta come *dalla Terza all' Unisono et della Decima all' Ottava*, percioche sempre darà qualche noia alle purgate orecchie. *Ne anco torna bene il por la Sesta auanti la Quinta quando le parti ascendino o discendino insieme;* ancora che l'una si muovi per grado et l'altra per Salto . . .

„*Quando poi siano grati questi movimenti all' Udito, l'Esperienza maestra della cose per uia del senso ce lo manifesta,* essendo che la Natura hà in odio le cose senza proportione et senza misura et si diletta de quelle c' hanno tra loro conuenienza.“

unvollkommenen zu einer *engeren* vollkommenen Konsonanz*), (ausgenommen natürlich 6 ⟋ 5), wenn dabei die Oberstimme Sekundanschluß hat:



Auch zu einer *weiteren* vollkommenen Konsonanz**) darf von einer unvollkommenen aus sowohl aufwärts als abwärts gegangen werden, wenn eine Stimme Sekundanschluß hat; doch erfordert der Übertritt zur Oktave *Halbton*fortschreitung einer Stimme:
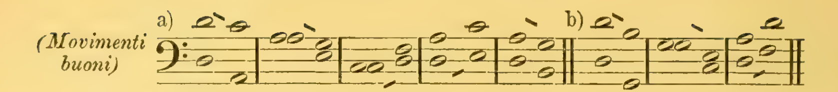


Nicht einmal der parallele Übertritt aus einer vollkommenen in eine unvollkommene Konsonanz ist unbeschränkt; nur mit Sekundanschluß einer Stimme und allenfalls auch (b) mit einem kleinen Terzschritt ist es erlaubt in eine *weitere* unvollkommene Konsonanz zu gehen***):
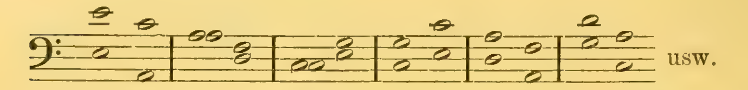
---

*) „Per il contrario adunque sarà lecito il porre una Consonanza maggiore che sia imperfetta avanti una minore che sia perfetta quando le parti ascenderanno delle quali l'una cioé l'acuta ascendi per grado et la graue per salto."

**) „Stara anche bene che da una Consonanza imperfetta minore si uada ad una perfetta maggiore ascendendo la parte graue per grado et l'acuta per salto, ouero discendendo l'acuta per grado et la grave per salto. Si concede etiandio che dalla Consonanza imperfetta che sia minore di proportione della seguente si uadi all' *Ottava,* quando insieme ascendono ouer discendono le parti; pur che una di esse faccia il Mouimento per grado et tal Mouimento sia d'un *Semituono maggiore.*"

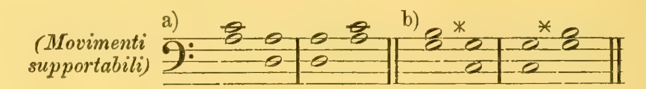
***) „E concesso etiandio il venire dalla Consonanza perfetta all' imperfetta quando le parti ascendono ouer discendono insieme, pur che l'una di esse si muova per grado et la Consonanza imperfetta sia di maggior proportione della perfetta. E lecito etiandio por due Consonanze l'una dopo l'altra che faccino tra due parti il mouimento di salto, pur che l'una di esse si muova per un *Semiditono.*"



Verboten sind somit z. B.:



Ausdrücklich *gestattet* sind dagegen wieder die sprungweisen Übergänge aus der Quinte in die Terz und aus der Terz in die Quinte, bei denen die Oberstimme einen Terzschritt und die Unterstimme einen Quintschritt macht*); zwar gibt ZARLINO zu, daß der große Terzschritt bei b) etwas hart klingt, aber im Hinblick auf gute Wirkungen, welche die Komponisten durch diese Fortschreitungen erzielen, gibt er dieselben frei:



Es ist für die ganze Art der Motivierungen ZARLINOs charakteristisch, daß die Fortschreitung $\begin{smallmatrix} g \nearrow h \\ c \nearrow g \end{smallmatrix}$ darum besonders lustgebend sein soll, weil „die schnelleren Schwingungen der höheren Töne klangvoller sind“ (in diesem Falle erschweren sie also das Verständnis nicht!). Vorsichtigerweise verwahrt sich übrigens ZARLINO gegen den Vorwurf der *Unvollständigkeit (im Verbieten und Er-*
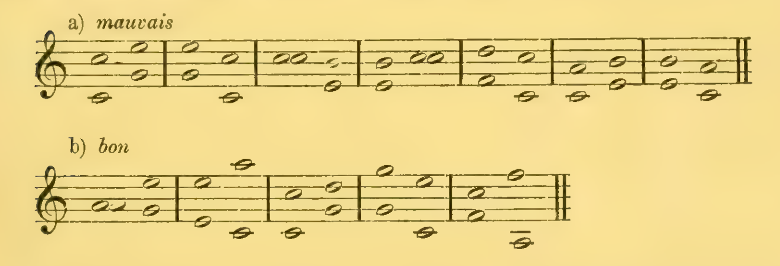
---

*) „Si può ancora con mouimenti di salto por due parti ne i Contrapunti che insieme ascendino o discendino, quando la parte acuta discende per una Terza et la graue per una Quinta et si viene della Terza alla Quinta ouer per il contrario si ascende dalla Quinta alla Terza et l'una delle parti cioè la graue ascende per una Quinta et l'acuta per una Terza . . .“

„E ben uero che quando una de loro facesse il moto per Ditono (*) massimamente discendendo che tali mouimenti si potranno schivare, percioche 'l procedere in cotal modo è alquanto aspro come l'esperienza ce lo manifesta. Ma l'ascendere dalla Quinta al Ditono si concede percioche le parti procedono per alcuni mouimenti i quali non solamenti sono sopportabili ma anco molto dilettano, essendo che sono molto sonori.“

lauben) mit der Erklärung, daß *unmöglich einer alle möglichen Kombinationen aufzählen und motivieren könne!*

Von den vielen Verboten ZARLINOS wagen die Theoretiker der Folgezeit nur sehr wenige abzustreifen, obgleich die Motivierungen oft schwach genug sind. Die ganze moderne Theorie des ‚*strengen Satzes*‘ oder, wie sie neben der sich neuentwickelnden *Generalbaßlehre* unterscheidend genannt wurde, ‚*Kontrapunktlehre*‘ basiert schließlich auf ZARLINO als dem größten Theoretiker der Zeit des Palestrinastils. So gibt z. B. C. MASSON, ein angesehener französischer Theoretiker der Zeit vor RAMEAU, als Schluß seines *Traité des règles pour la composition de la musique* (1705), eine Tabelle der möglichen Intervallfolgen mit Zensuren (*b* = bon, *m* = mauvais, *p* = passable). Ich teile nur einige der mit *m* zensierten, also verbotenen mit und stelle einige mit *b* zensierte gegenüber:



Es bedarf keines Hinweises, daß hier nur die Parallelbewegung und Gegenbewegung die ausschlaggebenden Momente sind; nur sehr wenige Parallelfortschreitungen sind mit *b*, nur sehr wenige in Gegenbewegung mit *m* zensiert.

Als eine Art Abklärung und Abbreviierung der Lehre ZARLINOS kann man des Wiener Hofkapellmeisters JOHANN JOSEPH FUX *Gradus ad Parnassum* (1725) bezeichnen, welcher von MIZLER 1742 ins Deutsche übersetzt wurde und bis heute als ‚klassische Formulierung der Lehre des strengen Vokalstils‘ gilt (1761 italienisch, 1773 französisch, 1791 englisch). Der wesentliche Inhalt des Werks läßt sich in wenige Sätze zusammendrängen. FUX selbst hat am Schlusse des ersten Buches (S. 42) die *Stimmführungsregeln* kurz so gefaßt:

I. „*De consonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium vel obliquum.*

II. *De consonantia perfecta ad imperfectam per omnes tres motus.*

III. *De imperfecta ad perfectam per motum contrarium vel obliquum.*

IV. *De imperfecta ad imperfectam per omnes tres motus.*“

Das heißt noch kürzer: „*In eine vollkommene Konsonanz* (Einklang, Quinte und deren Oktaverweiterungen) *darf man in Parallelbewegung überhaupt nicht gehen.*“ Das ist allerdings scheinbar ein Fortschritt gegenüber ZARLINO, sofern *an die Stelle einer Menge Einzelverbote ein leicht zu behaltendes generelles Verbot gesetzt und der Apparat des Unterrichtes gewaltig vereinfacht wird.* Leider straft nur die Praxis der Komponisten die Lehre Lügen, da tatsächlich selbst die für FUX speziell als maßgebend geltenden Meister PALESTRINA und ORLANDO LASSO ein solches Verbot *nicht* respektieren. Uns bereits aus GLAREAN bekannt (S. 355) ist FUX' *Verbot, einen großen Sexten-Sprung als Melodieschritt einzuführen* (S. 53): „*Saltus sextae majoris* in contrapuncto, in quo compositionis genere omnia cantui facillima esse debent, *prohibitus est.*“ Auch dieses an sich gewiß ganz vernünftige Verbot (sofern im allgemeinen die Terz der andern Seite dieselben Dienste leistet als die Sexte) wird durch die Literatur *nicht* bestätigt.

Die Bedeutung FUX' als Theoretiker ist jedenfalls weit über Gebühr aufgebauscht worden, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, daß es angesichts *des alle Gesetze lockernden Opernstils* verdienstlich war, wieder auf eine *schlichte, leicht sangliche Stimmführung als die eigentliche Grundlage* hinzuweisen, von der aus erst alle stärkeren Wirkungsmittel ihre ästhetische Wertung erhalten.

Die durch den *Gradus ad Parnassum* typisch gewordenen **fünf Spezies** *des ungleichen Kontrapunkts:*

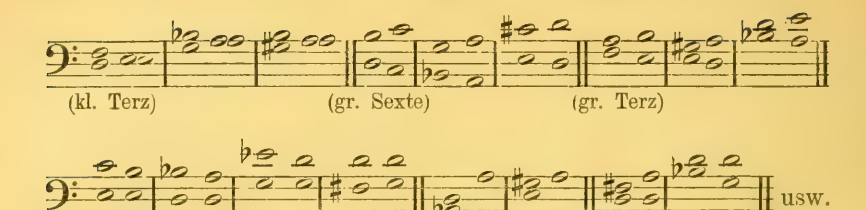
1. *zwei Noten gegen eine,*
2. *drei Noten gegen eine,*
3. *vier Noten gegen eine,*
4. *synkopiert,*
5. *motivisch figuriert,*

sind eine keineswegs unzweckmäßige Ordnung der Übungen, könnten aber ohne Schaden ebensogut der Zahl nach vermehrt oder vermindert werden. Die normale Behandlung der Dissonanzen ist lange vor FUX vollständig entwickelt. Bedenkt man, daß der *Gradus ad Parnassum* drei Jahre nach dem ersten Teile von J. S. BACHs *Wohltemperiertem Klavier* erschien (1725), so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß er *schon zur Zeit seiner Abfassung veraltet* war. Den Schlüssel für das *Verständnis der harmonischen Kunst* BACHs vermag FUX nicht zu geben; im Gegenteil muß die Anwendung der Regeln FUX' auf die Werke BACHs zu ganz schiefen Urteilen führen. Nur die aus dem Generalbaß heraus sich entwickelnde *Harmonielehre*, von welcher FUX herzlich wenig angenommen hat, bringt allmählich die Begriffe ans Licht, deren volle Beherrschung das Wesen der Kunst BACHs ausmacht. Der Versuch FUX', zur reinen Kontrapunktlehre zurückzukehren, ist deshalb doch im Grunde nur ein *Anachronismus*. Natürlich gilt dies Urteil in noch höherem Maße für die Kontrapunktlehre HEINRICH BELLERMANNs (*Der Kontrapunkt*, 1862), welche sogar fordert, *die modernen Tonarten wieder zu vergessen* und sich wieder ganz in das Tonsystem des 15. Jahrhunderts zurückzuversetzen. Alle die von MATTHESON vor fast 200 Jahren lächerlich gemachten Archaismen werden da im Ernst wieder gelehrt und das Heil der Künstlerbildung in der bloßen Nachahmung einer vergangenen und trotz aller Schönheiten überbotenen Kunst gesucht. —

Mit verwunderlicher Zähigkeit hält ZARLINO an der seit MARCHETTUS VON PADUA (vgl. S. 135) aufgekommenen und mannigfach variierten Regel fest (Ist. Lib. III. cap. 38), daß *beim Übergange aus einer unvollkommenen Konsonanz in eine vollkommene die erstere in der Größe genommen werden soll, welche sie der nachfolgenden vollkommenen am meisten annähert*, und zwar nicht nur in Gegen-, sondern auch in *Seitenbewegung* (!)*):

---

*) „Et cio dobbiamo osservare non solo quando le parti della cantilena fanno contrarii movimenti ma *etiandio quando una di esse non si movesse dal proprio luogo* et l'altra ascendesse o discendesse per salto di due gradi.“



(Daß durch solche allgemeine Vorschrift eine große Zahl vorher erlaubter Fortschreitungen eigentlich überhaupt unmöglich gemacht werden, scheint Zarlino gar nicht zu bemerken.) Durch Zarlinos Autorität schleppt sich diese Bestimmung, welche zur Einbürgerung der Semitonien bei den Schlüssen im 13.—14. Jahrhundert gute Dienste leistete, in ihrer viel zu allgemeinen Fassung noch längere Zeit in der Tradition der Theoretiker fort. So schreibt z. B. noch Pietro Pontio in seinem ‚*Dialogo ove si tratta della theoria e prattica di musica et anco si mostra le diversità de contraponti et canoni*‘ (1595), daß die *kleine Terz* nur entweder zum *Einklange* (in Gegenbewegung zum Tenor) *oder aber zur kleinen Sexte* (! über stillstehendem Tenor) und die *große Terz* nur zur Quinte (in Gegenbewegung) *oder aber zur großen Sexte* (! in Seitenbewegung) fortschreiten könne. Das sei der derzeitige Brauch*). Diese Bemerkung ist in ihrer Alternative insofern ganz vortrefflich, als sie durch Verbindung der kleinen Terz mit der kleinen Sexte und der großen Terz mit der großen Sexte konsonante Harmonien disponiert

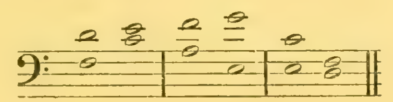
$$\left(\begin{matrix} g—c, & a—d \\ e & f \end{matrix}\right).$$

Zarlino wendet sich sogar direkt gegen Franchino Gaforis besonnene Formulierung, „daß das Gebot, nur von der *großen* Sexte in die Oktave zu gehen, nur für die Kadenzen gelte“ (*‚che l'andare dalla sesta maggiore all' ottava si dovea osservare solamente nelle cadenze‘*), und *verbietet ganz allgemein, von der kleinen Sexte*

---

*) (S. 74—75): „Vedono che fatta la Terza minore si passa alla Sesta minore e cosi parimente fatta la Terza maggiore alla Sesta maggiore, quali movimenti sono e regolati e moderni... Siche questa Terza minore havra duoi moti soli, uno all' Unisono e l'altro alla Sesta minore.“

*in die Oktave und von der großen Sexte in die Quinte zu treten**). Mit Hilfe der Akzidentalen *(chorde chromatiche et enharmoniche)* sei die Korrektur jederzeit zu ermöglichen. Im übrigen ständen ja der kleinen Sexte genug andere Wege (zu *unvollkommenen* Konsonanzen) offen:



An der Notwendigkeit des Schlusses des zweistimmigen Satzes in der Oktave oder dem Einklange hält Zarlino durchaus fest (Ist. III. 29), wenn auch Leute von wenig Geschmack oft genug gegen diese Regel verstießen (‚che questa regola d'alcuni di non molto giudizio sia stata poco osservata'). *Übrigens rät er aber, außer zu Anfang und zu Ende Einklänge und Oktaven tunlichst zu vermeiden* (III. 41).

Vortreffliche Bemerkungen enthält die *praktische Anleitung zum einfachen Kontrapunkt Note gegen Note* (Ist. III. 40): „Der Schüler soll vor allem den Satz Note gegen Note tüchtig und lange üben, weil derselbe der eigentlich schwerere (weil strengere) ist; er soll an seinem Kontrapunkt *immer neue Verbesserungen* versuchen und *aus den vielen Möglichkeiten die ihm die beste scheinende auswählen, was ihm aber sonst Gutes außerdem einfalle, für ein andermal zurücklegen*"**). Dieser sehr weise Rat ist noch heute beherzigenswert für diejenigen, welche ihr Bestes zu tun glauben, wenn sie *möglichst viele verschiedene Kontrapunkte* (gleicher Gattung) zu demselben Cantus firmus schreiben, ohne *einen* derselben als den *eigentlichen* auszuwählen. Wertvoll ist auch der Wink,

*) „Acciocche con facilità si osservi questa Regola che qualunque volte si vorra procedere dalla Consonanza imperfetta alla perfetta di fare che *almeno una* delle parti si muova con un movimento nel quale sia il Semituono maggiore tacito overo espresso. Et per conseguire tal cosa giovera molto l'uso delle Chorde chromatiche et dell' Enharmoniche."

**) „Debbe adunque il Musico etiandio cercar di variar sempre il suo Contrapunto sopra un soggetto et *potendo far molti passaggi eleggerà quello che sara il migliore che li tornera piu in proposito et che fara il suo Contrapunto piu sonoro et miglio ordinato* et lasciera da un canto gli altri."

gelegentlich Kontrapunkte *unterhalb* des Cantus firmus zu versuchen, die von den *darüber* geschriebenen verschieden sind, und beide miteinander zu vergleichen als *Vorstudie für den doppelten Kontrapunkt.*

Leider ist es unmöglich, daß eine Geschichte der Musiktheorie mit auch nur annähernd ähnlicher Ausführlichkeit auf die Darstellung eingehe, welche Zarlino den übrigen Teilen der Kompositionslehre gibt; denn sonst würde dieser Autor allein soviel Raum in Anspruch nehmen, wie ich im ganzen zur Verfügung habe. Da aber die aufgewiesenen elementaren Anweisungen für die Verbindung der Intervalle bei allen komplizierten Aufgaben der praktischen Komposition durchaus grundlegend sind, so bedarf es dessen auch nicht. Es genügt, wenn wir noch die Vorschriften für die *Behandlung der Dissonanzen* ausziehen, die sich übrigens nicht gerade wesentlich von denjenigen seiner Vorgänger unterscheiden.

Im Kontrapunkt Note gegen Note sind auch bei Zarlino *Dissonanzen gänzlich ausgeschlossen.* Das speziell dem diminuierten Kontrapunkt gewidmete 42. Kapitel des III. Buches der *Istituzioni harmoniche* erlaubt *durchgehende* Dissonanzen nur für die *leichte Zeit* (die zweite von zwei 𝅗𝅥, die zweite und vierte von vier ♩), aber nur sekundweise *(per grado). Kommt ein Sprung in einer Reihe von Minimen vor, so soll sowohl die verlassene als die neuergriffene Note konsonant sein*, weil durch den Sprung die Dissonanz in unerträglicher Weise bemerkbar gemacht werden würde*). *Die schwere Zeit darf nur in der Gestalt der Synkope* (Zusammenziehung mit der vorausgehenden leichten in einen Wert) *dissonant gesetzt werden.* Bei dem Versuche, die gute Wirkung der synkopierten Dissonanz zu erklären**), läuft Zarlino zum ersten Male der

*) „Quando adunque tra molte Minime se ne ritrovasse alcuna che non procedesse per grado non sara mai lecito ch'ella sia dissonante *anzi l'una et l'altra de due figure che faranno tal grado si debbono porre consonanti . . . percioche per tal separatione la Dissonanza si fa tanto manifesta ch'a pena si puo tolerare.*" . . .

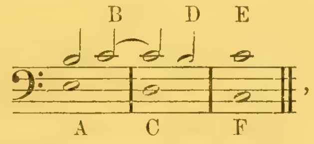
**) „Si potra nondimeno porre la prima parte della battuta che sia dissonante quando sara la seconda minima d'una Semibreve sincopata del Contrapunto percioche la prima parte di tal figura sara posta senza dubbio nel levar la battuta et la seconda nel battere et tal Dissonanza si potra

Terminus ‚*suspensione*' in die Feder, welcher in der Folgezeit der allgemein übliche werden sollte: „Bei der Synkopierung bleibt die Stimme stehen *(si tiene salda)* und *es entsteht eine Art Aufhaltung (suspensione,* **Vorhalt**)*) oder Verstummen *(taciturnità)*

---

supportare, percioche *nel cantar la Semibreve sincopata si tiene salda la voce et* **si ode quasi una suspensione** *o taciturnità che si trova nel mezo de la percussione* dalla quale nascono i suoni et per essa si discernono l'un dall' altro et consiste nel tempo, onde l'Udito quasi non la sente perchè da lei non è mosso di maniera che la possa comprendere pienamente per non esser da lei percosso et anco per la debolezza del mouimento che si scorge in essa, perche manca della percussione che lo move. La onde la voce allora nel perseverar della Sincopa perde quella vivacita c'hauea nella prima percussione di modo che fatta debole et essendo percossa da un movimento più gagliardo d'un altra voce forte che si muove da un luogho all' altro con più gagliardo mouimento nella quale è nascosta (verborgen) la Dissonanza sopra la sua seconda parte, tal Dissonanza à pena si ode essendo anco che prestamente ce ne passa. Et se pure il senso è da qualche parte offeso è dopoi ragguagliato per tal maniera dalla Consonanza che succede senz'alcun mezo che *non solamente tal Dissonanza non li dispiace ma grandemente in lei si compiace, perche con maggior dolcezza et maggior soavita fa udire tal Consonanza.* Et questo forse aviene *perche Ogni contrario maggiormente si scopra et si fa al sentimento più noto per la comparatione del suo Opposto.*"

*) René Descartes, *Compendium Musicae* (1618), der aber Zarlinos *Istitutioni* kennt und zitiert, braucht ebenfalls den Ausdruck ‚suspenditur', ist aber im übrigen logischer als Zarlino, sofern er in der Synkope keine Verbergung der Dissonanz erblickt, sondern die Dissonanz selbst in den Vordergrund rückt (in dem Kapitel *De ratione componendi et modis*): „Syncopa fit, cum finis notae in una voce auditur eodem tempore cum principio unius notae adversae partis, ut videre est in exemplo posito



ubi ultimum tempus notae B dissonat cum nota C quod ideo forte quia manet adhuc in auribus recordatio notae A cum qua consonabat (!) et ita se habet tantum B ad C instar *vocis relativae* in qua dissonantiae perferuntur, immo etiam harum varietas efficit ut consonantiae, inter quas sunt sitae, melius audiantur, atque etiam *attentionem excitant* (sie erregen die Erwartung!); cum enim auditur dissonantia B C, augetur exspectatio et judicium de suavi-

inmitten der Tongebungen.“ Mit der weiteren Erklärung sucht auch ZARLINO noch die Erträglichkeit der Dissonanz in ihrer *Verbergung*, bemerkt aber zuletzt doch, *daß eine so eingeführte Dissonanz nicht nur nicht mißfällt, sondern sogar sehr gefällt, weil nach ihr die Konsonanz desto lieblicher klingt.* Da er dabei ausdrücklich auf die *Verstärkung des Eindrucks durch den Gegensatz* hinweist, so ist er doch wohl auf dem rechten Wege der Erkenntnis, daß *die Synkopierung nicht eine Verbergung, sondern eine Vorbereitung, nachdrücklichere Hinstellung der Dissonanz ist.*
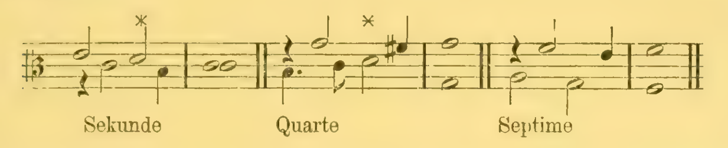
Für die *Auflösung der Dissonanz der Synkope**) fordert ZAR-

---

tate symphoniae quodammodo **suspenditur** (wird aufgeschoben, in der Schwebe erhalten) donec ad notam D sit perventum, in qua magis auditui satisfit et adhuc perfectius in nota E cum qua postquam finis notae D attentionem sustinuit nota F illico superveniens optime consonat.“ . . . *Praeterea advertendum auditui magis satisfieri in fine per octavam quam per quintam, et omnium optime per unisonum* . . . quia in fine spectare debemus ad quietem quae major reperitur in illis sonis inter quos est minus differentia vel nulla omnino ut in unisono. Non solum autem haec quies sive cadentia juvat in fine, sed etiam in medio cantilenae hujus *cadentiae fuga* non parvam affert delectationem cum scilicet una pars velle videtur quiescere, alia autem ulterius procedit . . . quod autem attinet ad contrapuncta illa artificiosa ut vocant, in quibus tale artificium ab initio ad finem perpetuo servatur, illa non magis arbitror ad Musicam pertinere quam Accostica aut retrograda carmina ad Poeticam.“ Man wird mir verzeihen, daß ich diese Stelle so lang exzerpiere; man kann nur bedauern, daß dieser scharfe Denker nicht *mehr* über Musik geschrieben und daß ihm die ‚rationes subtiles‘, welche er aus seinen Prämissen gezogen, inter prigrinandum evanuerunt‘. Ganz besonders muß man bedauern, daß er seine Aufstellungen über die normalen Intervallfolgen nicht zu Papier gebracht hat, von denen er selbst meint, daß sie *‚magis plausibiles‘* sein würden als die ZARLINOs (das. einige Seiten früher).

*) „Ma non si debbe giamai por la Prima parte della Semibreve che sia dissonante sia poi sincopata et si dee avertire per ogni modo due cose, la prima *che dopo la Dissonanza segua una Consonanza à lei più vicina*, la seconda *che 'l mouimento il quale farà la parte della sincopa debbe sempre* **discendere,** *et esser* **di grado,** *et non ascendere.* Onde potra esser utile questa Regola: Quando la Dissonanza sara posta nella seconda parte della Semibreve sincopata, la quale sara una Seconda, allora dopo lei accomodaremo ottimamente la Terza che le è più uicina. Cosi ancora quando in essa Sincopa sara posta la Quarta si fara il medesimo. Alla

LINO **sekundweise Fortschreitung des synkopierten Tons,** und zwar **abwärts:**
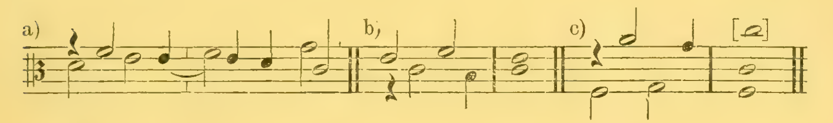


Doch konstatiert er auch eine Anzahl seltenerer Dissonanzlösungen, nämlich

a) Die *Auflösung der Sekunde in den Einklang*, welche dann gut ist, wenn eine Stimme einen Halbtonschritt macht.

b) Die *Auflösung der Quarte in die verminderte Quinte* (!) mit folgender großen Terz, welche, *obgleich sie die Dissonanz nicht in eine Konsonanz auflöst*, doch keine üble Wirkung hat.

c) Die *Auflösung der None in die Oktave*, wenn (danach) die eine [die Unter-] Stimme einen Sekundschritt abwärts und die andere [die Ober-] Stimme einen Quintschritt abwärts oder einen Quartschritt aufwärts macht:



Allgemein bestimmt er, daß *die Note, welche die Abwärts-*

---

septima poi se le accompagnerà la Sesta percioche le è più vicina. Similmente si potrebbe dir delle Replicate come della Nona dopo la quale si accompagna la Decima et della Undecima che riceve la Decima . . . Si potrà anco alle volte (come costumano fare i buoni Musici non senza suo gran commodo) dalla Seconda sincopata uenire all' Unisono et cio quando le parti sarano ordinate in tal maniera che l'una faccia il mouimento di Tuono et l'altra di Semituono. Usaremo etiandio la Quarta sincopata dopo la quale segue senz' alcun mezo la Semidiapente et dopo questa immediatamente segue la Terza maggiore percioche la Semidiapente è posta in tal maniera che fa buono effetto, essendoche tra le parti non si ode alcuna trista relatione. Sogliono ancora i Prattici usar di porre la Nona quando dopo essa si viene all' Ottava per contrarii mouimenti et l'una delle parti ascende per Quarta o discende per Quinta et l'altra discende per grado."

lösung der Dissonanz bringt, nicht länger sein darf als die Dissonanz selbst (also halb so lang wie die synkopierte Note); auch soll dieselbe nicht an eine andere Konsonanz gebunden werden, d. h. *keine konsonante Synkope bilden,* sondern entweder schritt- oder sprungweise aufwärts gehen, oder aber, *wenn sie synkopiert wird, eine neue Dissonanz einführen**).

Das mag genügen, um von Zarlinos Lehrweise einigermaßen einen Begriff zu geben. Natürlich hat er auch die uns schon bekannte *Warnung, fehlerhafte Parallelen durch eine kurze Pause in einer der Stimmen oder durch eine leichte figurative Note für genügend gedeckt zu halten* (Lib. III. cap. 48); auch soll man *nicht zwischen kurze Noten lange Pausen setzen* (das. Kap. 50). Ausführliche Anleitung zu *Kadenzbildungen* gibt das 51. Kapitel, und zwar hält Zarlino die *Beischrift der Akzidentalen nicht für erforderlich, weil überall da, wo nicht die abwärtsschreitende Stimme einen Halbtonschritt mache* (!), *die aufwärtsschreitende einen solchen ausführen müsse* (das sei so selbstverständlich, daß selbst die ohne Noten singenden ungebildeten Landleute diese Semitonien von selbst einführten!)**).

Die *Baßklausel* (den fallenden Quintschritt oder steigenden Quartschritt) erkennt Zarlino auch für den *zwei*stimmigen Satz

*) Si dè pero osservare... *che quella Figura la qual segue la Dissonanza et discende* non sia legata ad un altra Consonanza cio è che non faccià un' altra sincopa, che sia tutta consonante ma che di due cosa sia l'una: ouer che tal Figura la qual sara sempre di valor de la metà di quella che contiene la sincopa ne habbia un'altra dopo si sia qual si voglia la quale discenda ò pure ascenda per grado ò per salto, ouero chella sia legata ad un'altra figura che sia simigliamente dissonante et che tra loro facciano un'altra Sincopa."

**) „*Et cio si potra sempre fare in ciascun luogo senza porre il segno* ✕✕ *della chorda chromatica per far dell' Intervallo del Tuono un Semituono* imperoche in quella che la penultima Figura et l'ultima si troua il mouimento che ascende sempre s'intende esser collocato il Semituono, *pur che l'altra parte non discenda per simile intervallo* (!)... perche s'udirebbe un' Intervallo mĭnore d'un Semiditono che sarebbe dissonante. *Ma la Natura ha provisto in simil cosa,* percioche non solamente i periti della Musica *ma anco i Contadini che canto senz' alcuna nota, procedono cantando a questo modo per l'Intervallo del Semituono.*"

an, warnt aber vor ihrem öfteren Gebrauch, da sie *eigentlich dem mehr als zweistimmigen Satze eigne**). Am *Ende* solle man sie zweistimmig ganz vermeiden, sie überhaupt nur im *Kanon* und anderen Zwangslagen anwenden; doch sei diese Anweisung mehr Rat als Vorschrift *(,più tosto conseglio che precetto')*. Schlüsse mit der Quinte (zweistimmig) nennt er uneigentliche Kadenzen *(impropriamente)*, andere seltenere Wendungen heißen *Cadenze stravagante* oder vermiedene Kadenzen *(fuggir la Cadenza)*. Von den *Imitationen* handelt das 55. Kapitel, vom *Kanon (Fuga obligata)* und der *freien Fugierung (Fuga sciolta*, durchaus nur *Ricercar*, noch nicht wirkliche Fuge) das 54. Kapitel, vom *doppelten Kontrapunkt in der Duodezime und Dezime* das 56. Kapitel des 3. Buches der *Istitutioni*.

Die Zeit des Dominierens des dreistimmigen Satzes ist um die Mitte des 16. Jahrhunderts definitiv vorüber, was wir zwar aus der praktischen Literatur längst wissen, aber in der Theorie zum ersten Male durch Zarlino ausgesprochen finden (cap. 58)**). Die ein-

---

*) „Oltra queste due sorti di Cadenza, ue n'è un' altra terminata per Ottava over per Unisono la qual si fa quando si pone le seconde Figure . . . distanti tra loro per un *Ditono* facendo discendere *la parte grave per un salto di Quinta* overo ascendere per quello di Quarta et ascendere la parte acuta per grado, come si vede . . . Ma perche queste Cadenze non si usano molto nelle Compositioni de due voci, conciosiache l'ascendere per i mostrati salti et lo descendere anco e *proprio dalla parte gravissima di alcuna compositione* composta à più voci."

**) „I Musici nelle lor cantilene sogliono il più delle volte porre *Quattro parti, nelle quali dicono contenersi tutta la perfettione dell' harmonia*, et perche si compognono principalmente de cotali parti, però le chiamano Elementali della compositione alla guisa di quattro Elementi . . . Si come 'l Fuoco nutrisce et e cagione di far produrre ogni cosa naturale che si troua ad ornamento et a conservatione del Mondo cosi il Compositore si sforzara di far che *la parte più acuta della sua cantilena habbia bello, ornato ed elegante procedere* di maniera che nutrisca et pasca l'animo che ascoltano. Et sicome la Terra e posta per fundamento de gli altri elementi cosi *l'Basso ha tal proprietà che sostiene stabilisce fortifica e da accrescimento all' altre parti, conciosiache e posto per Basa et fondamento dell' Harmonia*, onde e detto Basso quasi Basa et sostenimento dell' altre parti. Ma si come averebbe quando l'Elemento della Terra mancasse (se cio fusse possibile) che tanto bel ordine delle cose ruinarebbe et si guastarebbe la mondona et la humana Harmonia, cosi quando 'l Basso mancasse tutta la cantilena si empirebbe di

zelnen Stimmen des nunmehr *als normal anerkannten vierstimmigen Satzes* werden den vier Elementen verglichen (Baß = Erde, Tenor = Wasser, Alt = Luft, Sopran = Feuer). *Die Bedeutung des Basses als Fundament ist vollständig erkannt und die Eigentümlichkeiten seiner Führung werden scharf bestimmt (langsamere Bewegung, weiterer Abstand von den übrigen Stimmen). Der Tenor hat das Regiment vollständig verloren;* zwar wird er nominell noch als Repräsentant der Tonart angesehen und soll „die richtigen Kadenzen machen“, aber die *Haupt-Melodiestimme, des Satzes Zierde und der Hauptträger des Affekts ist der Sopran geworden, und es gilt nicht einmal mehr als Fehler* (cap. 59)*), *wenn der Tenor nicht mit der Finalis der Tonart endet:* dagegen wird *für den Baß stets am Ende die Finalis gefordert.* Als bescheidener Rest früherer Herrlichkeit des Tenor erscheint es, daß im allgemeinen noch die Komponisten an dem Usus festhalten, den Tenor beginnen, sodann den Sopran, weiter den Baß und zuletzt den Alt eintreten zu lassen**); doch

---

confusione et di dissonanza et ogni cosa andarebbe in ruina. *Quando dunque il Compositore componerà 'l Basso della sua compositione procedera per mouimenti alquanto tardi et separati alquanto over lontani piu di quelli che si pognono nell' altre parti,* accioche le parti mezane possino procedere con movimenti eleganti et congiunti et massimamente il Soprano, percioche questo e 'l suo proprio. *Debbe adunque esser il basso non molto diminuito ma procedere per la maggior parte con Figure d'alquanto piu valore di quelle che si pongono nell' altre parti* et debbe esser ordinato di tal maniera che faccia buoni effetti et che non sia difficil a cantare et cosi l'altre parti si potranno collocare ottimamente ne i proprij luoghi nella cantilena. Il *Tenore . . . è quella parte che regge e governa la Cantilena et è quella che mantiene il Modo o Tuono nelquale e composto . . . osservando di far le Cadenze à i luoghi proprii et con preposito.*“

*) „Ma si debbe anco avertire che *quantunque il basso possa alle volte tenere il luogho del tenore,* et cosi l'una dell' altre parti quel dell' altra, nondimeno *si dè fare, che 'l Basso finisca sempre sopra la chorda regolare et finale del Modo sopra 'l quale è composta la cantilena* et cosi l'altre parti à i lor luoghi proprii percioche da tal chorda haveremo à giudicare il Modo. *Et se bene il Tenore venisse a finire in altra chorda che nella finale questo non sarebbe di molto importanza,* pur che si habbia proceduto nella sua modulatione secondo la natura del Modo della Cantilena.“

**) „I Musici costumano di *dar principio alle lor Compositioni il piu*

ist die Einhaltung dieser Ordnung in freierfundenen Sätzen keineswegs geboten.

Wir sehen, Zarlino hat in der *Erkenntnis des wahren Wesens der Harmonie* einen gewaltigen Schritt über Glarean hinaus getan; dagegen ist er in seinen Vorschriften für den einfachen Kontrapunkt noch in altherkömmlichen, zum Teil schon von Gafurius überwundenen Anschauungen befangen. Die im 58. Kapitel des 3. Buches der *Istitutioni* gegebenen Rezepte für die Setzung des Baß und Alt, je nachdem für Tenor und Sopran der Einklang, die Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Oktave usw. disponiert ist, gemahnen sogar durchaus an die seit der Epoche Muris-Vitry üblichen Tabellen, wenn auch bei Zarlino die Harmonien volltönender bestimmt werden als bei den früheren Autoren. Überhaupt ist es aber ein *großer Irrtum, die historische Bedeutung* Zarlinos *in seiner Darstellung der Kontrapunktlehre sehen zu wollen:* auf diesem Gebiete ist er nur der gediegen geschulte und mit der Fähigkeit breiter Darlegung des Systems seinerzeit begabte hochstehende Lehrmeister, dem man aber nicht einmal den Vorwurf *eigensinniger Pedanterie* und *unhaltbarer Ausklügelei* ersparen kann. *Groß und bahnbrechend ist er als derjenige, welcher auf die grundlegende Bedeutung der aus Prim, Terz und Quinte bestehenden Akkorde zuerst hingewiesen und für die Doppelnatur des Wesens der Harmonie die mathematische Begründung aufgezeigt hat.* Die spekulative Theorie der Harmonie nimmt tatsächlich ihren Ausgang von Zarlinos *Istitutioni armoniche*, und ihr fernerer Ausbau greift wiederholt ausdrücklich auf ihn zurück. Zwar verschwinden die Ansätze Zarlinos und seines Geistesschülers Salinas zu einer *Lehre von der Bedeutung der Zusammenklänge* nach 1600 für lange gänzlich hinter *einer aller Spekulation abholden, nur praktischen Zwecken dienenden, halb mechanischen Hantierung mit Akkorden;* aber wir werden kaum fehlgehen, wenn wir doch gerade in dem *Generalbaß* selbst eine erste Frucht der von Zarlino gestreuten neuen Saat erblicken. Das *zeitliche Verhältnis beider* legt einen solchen Ge-

---

delle volte per il Tenore et dopoi pongono il Soprano alquale aggiungono il Basso et ultimamente l'Alto."

danken ohnehin nahe, und *die Eigentümlichkeit des Generalbasses, Terz und Quinte als selbstverständliche, durch das Fehlen jeder Bezifferung ausgezeichnete Intervalle zu betrachten, sieht ganz so aus, als wurzele sie in* ZARLINOS *Lehre.* Daß dabei freilich der *Dualismus der Intervallbeziehungen*, die Unterscheidung der aufsteigenden harmonischen und der absteigenden arithmetischen Reihe zunächst fallengelassen wurde, ist ebensowenig verwunderlich, wie es 200 Jahre später verwunderlich ist, daß J. Ph. RAMEAUS neue Anläufe zum Ausbau der Lehre von der Bedeutung der Harmonien von MARPURG, KIRNBERGER und anderen dominierenden Autoritäten gänzlich übersehen wurden, und nur der Schematismus des Terzenaufbaues der Akkorde allgemeines Verständnis und Nachfolge fand.

Die unabweisbare Notwendigkeit einer dem Durakkorde gegensetzlichen Auffassung des Mollakkordes tritt aber sofort wieder hervor, sobald die Theorie anfängt, sich zu vertiefen und über das praktische Bedürfnis des Akkompagnisten hinaus nach Gründen und allgemeingültigen Normen der musikalischen Kunstübung zu suchen, und damit kommt der zunächst lange vergessene Venetianer Meister allmählich wieder zu Ehren. RAMEAU, TARTINI, HAUPTMANN und wir heutigen alle stehen auf ZARLINOS Schultern.

---

15. KAPITEL.

UNTERGANG DER SOLMISATION. DER GENERALBASS.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts vollzieht sich allmählich jener merkwürdige Umschwung in der Konzeption und Apperzeption der Mehrstimmigkeit, daß an Stelle der (noch im 15. Jahrhundert überwiegenden) sukzessiven Erfindung der Stimmen (als nebeneinander hergehender *Melodien*) mehr und mehr die gleichzeitige Fortführung unter fortgesetzter Betrachtung der durch sie gebildeten Zusammenklänge *(akkordisch)* tritt, und wie der Komponist, so wendet auch der Hörer mehr und mehr ein lebhafteres Interesse der Zusammensetzung und Fortbewegung der *Harmonie* zu. Den ersten Anstoß dazu hat allem Anscheine nach die mindestens ins 15. Jahrhundert zurückreichende schlicht Note gegen Note gesetzte *volksmäßige Liedkomposition* gegeben; ja es ist Grund zu der Annahme vorhanden, daß die *Tanzlieder* noch viel weiter zurück in ähnlicher Weise schlicht akkordisch gesungen und gespielt worden sind, so daß man nur von einem *allmählichen Übergreifen des Stils dieser lange von den Meistern der höheren Kunst gering geachteten und kaum erwähnten Volksmusik auf das Gebiet der eigentlichen Kunstmusik* reden könnte (vgl. die ‚*laici conductus*‘ des Anonymus 4 [S. 206]). Den vermittelnden Übergang mag eine *kunstmäßigere Behandlung der Tänze selbst* gebildet haben, welche wir um 1600 in Deutschland zu wirklicher *Kammermusik* fortentwickelt vorfinden (*Variationensuite* Peurl[s], Schein[s] u. a.), in zweiter Linie wird die im Laufe des 16. Jahrhunderts schnell aufblühende *Orgelmusik*, welche der kirchlichen Vokalmusik schon durch ihre unter-

stützende Mitwirkung nahestand, auf akkordisches Wesen hingedrängt haben.

Zu den natürlichen Begleiterscheinungen dieser Umwälzung gehört das *allmähliche Absterben der Solmisationslehre*, welche letztere sich mehr und mehr als der Bildung zusammenfassender Begriffe für die Komplexe zugleich erklingender Töne hinderlich erwies, z. B. darin, daß zwei verschiedene Töne des Akkords dieselbe Solmisationssilbe haben konnten, wie E — ♮ = MI — MI, F — b oder F — c = FA — FA, oder daß umgekehrt Oktavtöne mit zweierlei Silben zusammenkamen, wie E G ♮ e = MI SOL MI LA, wo MI LA die Oktave und MI MI die Quinte ist! In Deutschland, den Niederlanden und England, wo die Buchstabennamen der Töne (A B C D E F G) sich fortgesetzt in Gebrauch erhielten (durch die Orgeltabulatur) hat ja die Solmisationslehre niemals so tiefe Wurzeln schlagen können wie in den romanischen Ländern; aber auch in den letzteren konnten solche seltsamen Widersprüche auf die Dauer nicht ignoriert werden.

So erfolgt denn gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Anstoß zur gänzlichen Beseitigung der Solmisation durch *Festlegung der sechs guidonischen Silben auf die Stufen C D E F G A* und *Hinzufügung einer 7. Silbe für H.*

Nach dem Zeugnis des F. Swertius (*Althenae Belgicae*, 1628, S. 320) gebührte dem niederländischen Komponisten Hubert Waelrant das Verdienst, mit dieser vernünftigen Reform den Anfang gemacht zu haben*). Die ihm zugeschriebene Benennung des H mit SI unter Beibehaltung der anderen 6 Silben für C D E F G A fand allmählich allgemeine Annahme. Daß Waelrant auch ganz andere Namen für alle 7 Stufen vorschlug, nämlich

BO CE DI GA LO MA NI für C D E F G A H

verbürgt derselbe Zeuge. Merkwürdigerweise fanden aber diese

*) „Is primo commentus est facilem canendi methodum ut nimirum supra UT RE MI FA SOL LA duae aliae nimirum SI UT superadderentur, quem cantandi modum non pauci probavere et ego in ea arte illo aliquando magistro sum usus. Idem quoque novorum appetens quam hic vides canendi formam adinvenit ut loco UT RE MI FA SOL LA reponeretur BO NI MA LO GA DI CE BO“ (absteigend!).

neuen Silben zunächst mehr Verbreitung in Belgien, was den Gedanken nahelegt, daß sie nicht gleichzeitig, sondern *früher* als das SI vorgeschlagen wurden. Da nun ein SWERTIUS gleichwertiger, sogar noch älterer Zeuge, nämlich LUDOVICO ZACCONI in dem 1622 gedruckten 2. Teile seiner *Practica di musica* (lib. 1, cap. 10) einem anderen Niederländer, nämlich dem am bayrischen Hofe angestellten ANSELM VON FLANDERN, die Ergänzung der guidonischen Silben durch SI für H und BO für B zuschreibt, so scheint es fast, als habe SWERTIUS seinem ehemaligen Lehrer WAELRANT nachträglich auch ein Verdienst vindiziert, das dem ANSELM VON FLANDERN zukommt. MERSENNE (*Harmonie universelle* [1636], im 6. [nicht als solchen bezeichneten] *livre des consonances*, S. 342) nennt einen Sieur LE MAIRE als Erfinder der mutationslosen Solmisation mit ZA für H und gibt dieser den Vorzug vor der die guidonischen Silben ganz verlassenden mit BO CE DI GA LO MA NI, die er S. 50 des ersten Buches als „verbreitet" erwähnt. Offenbar ist dieses ZA jüngeren Datums und wird von MERSENNE nur empfohlen, weil es die alten Namen beläßt; im Vorwort des 2. Bandes der *Harmonie universelle* bemerkt er aber ergänzend*), daß *verschiedene Namen für die 7. Silbe* (BI, CI, DI, NI, **SI**, BA und ZA) *augenscheinlich zu gleicher Zeit von verschiedenen vorgeschlagen worden seien.* In Frankreich habe der Sieur GRANJAN, städtischer Sekretär zu Sens, die Praxis aufgebracht, *auf C stets UT zu solmisieren und* **MI für E und H** (!) *zu benutzen* (der Name GRANJAN fehlt bei FÉTIS). Es ist sehr einleuchtend, daß eine solche Festlegung der 6 guidonischen Silben mit alleiniger Doppelbenutzung des MI sehr wohl den Anfang der Reform gemacht haben kann. Die Aufstellung von BI für H erfolgte durch ERICIUS PUTEANUS (*Modulata Pallas* 1599), BA schlug ADRIANO BANCHIERI in seiner *Cartella musicale* vor (1610), NI nach dem Berichte des CAREMUEL DE LOB-

*) „J'ajoute donc seulement que la *méthode de chanter sans muances* par le moyen de la 7e syllabe (BI, CI, DI, NI, SI, BA ou ZA), laquelle a ce semble été inventé ou mise en pratique par plusieurs en mesme temps, a esté pratiquée en France par le sieur GILLES GRANJAN Maistre Escrivain dans la ville de Sens, dont la méthode consistait seulement à prendre toujours UT en C *solfaut*" usw.

KOWITZ (*Arte nueva di musica* 1644) um 1620 der Spanier FR. PEDRO DE URENNA. DANIEL HITZLER (*Newe Musica*, 1628) schlug vor, aus dem musikalischen Alphabet neue Silben zu entwickeln (*l*A, B*e*, C*e*, D*e*, *m*E, F*e*, G*e*). Für das SI traten zuerst ein SETHUS CALVISIUS (*Exercitatio musica* III. 1611; in dem 1594 erschienenen *Compendium* vertritt CALVISIUS noch das BO CE DI GA LO MA NI) und NIVERS (*La gamme du Si*, 1646)*).

Aus ganz anderen Gründen (nämlich weil UT eine für die Solfeggierübungen ungünstige Silbe ist) kam in Italien gegen 1670 die Silbe **Do** statt *UT* in Gebrauch, wie zuerst G. M. BONONCINI berichtet (*Il pratico musico* 1673)**). Auch sei der Vollständigkeit wegen noch hier angemerkt, daß der berühmte Akustiker JOSEPH SAUVEUR für wissenschaftliche Zwecke sich der Silben PA RA GA SO BO LO DO für c d e f g a h bediente, aber mit Einstellung anderer Vokale (a, e, ε, ι, o, u, *8*) für die sieben Teile (*Merides*), in welche er den Ganzton zerlegte (vgl. SAUVEUR's auf die Musik bezüglichen Abhandlungen in den *Sitzungsberichten der Pariser Akademie der Wissenschaften* von 1700—1713, in denen sich auch der Nachweis der Obertonreihe findet).

Das letzte Grablied sang der Solmisation erst JOHANN MATTHESON (*Das beschützte Orchestre*, 1717).

Die *Entstehung des Generalbasses* kann nicht lange vor 1600 stattgefunden haben, da doch kaum anzunehmen ist, daß ein so bequemes Hilfsmittel der Kompositionspraxis längere Zeit von allen Theoretikern unberücksichtigt geblieben wäre. Nachweisbar ist die Existenz des Generalbasses bisher nur bis zum Jahre 1595, nämlich auf dem Titel der *Concerti ecclesiastici* von ADRIANO BANCHIERI („*aggiuntovi nel primo coro la spartitura per sonare nel organo como-*

---

*) Vgl. übrigens auch die Skizze einer Entstehungsgeschichte der mutationslosen Solmisation bei GERBERT, *De cantu et musica sacra* II. 276—79.

**) (S. 39): „S'averta che in vece della sillaba UT i moderni si servono di questa DO per essere più risonante." Ein zweiter etwas späterer Zeuge ist GIOSEPPE FREZZA (*Il canto ecclesiastico* 1698), der (S. 12) berichtet: „UT fu da Moderni cangiata in DO, forse per esser tra le vocali più sonora l'O che l'U (alcuni però non DO ma DU pronunciano [!], accioche che tutte le vocali abbian la sua nota)."

dissima“); leider gelang es mir nicht, ein Exemplar dieser Kontinuo-Stimme zu Gesicht zu bekommen, welche verloren zu sein scheint*). Höchstwahrscheinlich hat aber auch JACOPO PERIS *Dafne* schon ebenso wie GIULIO CACCINIs *Euridice* einen bezifferten Baß gehabt, und da EMILIO DE CAVALIEREs im Jahre 1600 von AL. GUIDOTTI herausgegebenes Oratorium *Anima e corpo* einen bezifferten Baß hat, so scheint der Erfinder des Generalbasses nicht mehr ausfindig gemacht werden zu können. Daß die Erfindung einem der großen Neuerer, der Begründer des *Stile rappresentativo*, zugeschrieben werden könnte, ist nicht sehr wahrscheinlich, da man schwerlich verabsäumt haben würde, demselben daraus einen besonderen Lorbeer zu flechten**). Vielmehr wird man wohl gut tun anzunehmen, daß diese Art, Harmoniefolgen in abgekürzter

---

*) Ein anderes Werk mit Generalbaß vor 1600 ist: FRANCESCO BIANCIARDI IV libri di moteti a 2, 3, 4 voci con l'organo (1599 bis 1608, nach BAINI, *Palestrina* I. 151). Nach BANCHIERIS Bericht im 7. Teile der *Cartella musicale* (1613) ist BIANCIARDI auch einer der ersten, welche *Anweisungen für das Generalbaßspielen* gegeben haben.

**) Ob nicht der Hinweis PERIS auf CAVALIERE in der Vorrede der *Euridice* (1600) etwas dergleichen bedeutet, ist allerdings fraglich. Die Vorrede ‚*Ai lettori*‘ beginnt: „Prima ch'io voi porga benigni lettori queste Musiche mie ho stimato convenirsi farvi noto quello che m'ha indotto a ritrovare questa nuova maniera di canto, poiche di tutte le operazione umane la ragione debbe essere principio e fonte, e chi non può renderla agevolmente dà a credere, d'aver operato a caso. Benché del Sig. EMILIO DEL CAVALIERE prima che da ogni altro ch'io sappia con maravigliosa invenzione si fusse fatta udire la nostra Musica sù la Scena.“ Das sieht allerdings so aus, als gebe PERI dem CAVALIERE ausdrücklich die Ehre der Priorität, aber nur für *seine* Manier der Monodie, von welcher die der Erfinder der Oper ausdrücklich unterschieden wird. Man würde dann CAVALIERI als *Erfinder des Sologesangs mit beziffertem Baß*, die Florentiner aber (CORSI, PERI, CACCINI) als Erfinder des *Rezitativs* bezeichnen müssen. Dieser Ansicht ist BAINI (*Mem. storico-critiche* I. S. 132 Anm. 215), der von CAVALIERE eine hohe Meinung hat: „Io tengo EMILIO DE CAVALIERE nobile romano per un genio grande ed uno de' principali restauratori della musica vocale unita al suono [degli stromenti].“ BAINI ist übrigens der Ansicht, daß der Generalbaß durch die Notwendigkeit hervorgerufen worden sei, den durch das improvisierte Déchantieren entstehenden Fehlern vorzubeugen; da die *Contrapuntisti alla mente* nicht nur zu einem zweistimmigen Satze eine dritte, sondern schließ-

Weise durch Ziffern über einer Baßstimme anzudeuten, sich im Gebrauche der italienischen Organisten allmählich herausgebildet hatte und plötzlich die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, als die Monodisten dieselbe in ihre Partituren aufnahmen.

Viele der ersten Generalbässe weisen auf eine solche Art der Entstehung deutlich dadurch hin, daß sie nicht eine selbständig durchgeführte Stimme, sondern nur die *fortlaufende Reihe der jeweilig tiefsten Töne des ganzen Tonstücks* vorstellen, manchmal ganz ohne Ziffern oder doch nur mit sehr unvollständiger Bezifferung. Banchieri nennt einen solchen aus einer Stimme in die andere überspringenden Baß einen *Basso seguente* (‚Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria francese per sonare et cantare et sopra un *basso seguente* concertare entro l'organo‘ Op. 16 [1607]; doch ist der Baß in dem ersten *Concerto nell' organo* dieses Werks ein wirklicher Continuo). Die Vorrede in der Stimme des Basso seguente*) stellt frei, entweder das ganze Stück in Partitur bzw. Tabulatur zu bringen, wenn man es nämlich ohne Singstimmen nur auf einem Tasteninstrumente ausführen wolle, oder aber die Orgel mit Stimmen und andern Instrumenten ‚konzertieren‘ zu lassen, in welchem Falle man den Basso seguente ohne jede Veränderung aber mit Fülle und Bestimmtheit spielen solle. Das sieht zwar

lich zu einem zwölfstimmigen Satze eine dreizehnte Stimme zu improvisieren sich herausgenommen hätten, welche natürlich mit den andern bald hier, bald dort kollidierte, so habe man ihnen einen solchen Auszug (bezifferten Baß) in die Hand gegeben, damit sie wenigstens einigermaßen einen Begriff von dem hätten, was in den andern Stimmen vorging und nicht ins Blaue hinein kontrapunktierten. Den Beweis für diese Art der Entstehung bleibt zwar Baini schuldig; doch mögen wohl außer den *begleitenden Organisten* auch die *Déchanteurs sur le livre* auf die Herstellung solcher abgekürzten Partituren hingedrängt haben. Der neue Stil wird von Monteverdi (1605) zum Unterschied vom alten auch als ‚*seconda prattica di musica*‘ bezeichnet.

*) „L'autore a chi legge. Queste Ecclesiastiche Sinfonie overo Canzoni alla Francese volendole sonare con tutte quatro le parti sopra l'istromento di tasto, si possono spartire et intavolare che reusciranno comode. Ma volendole *concertare con voci et istromenti* avertare l'organista favorirle sonando il Basso seguente senza alcuna alterazione ma con gravita et sodezza“ etc.

auf den ersten Blick so aus, als solle der Organist nichts hinzutun, meint aber wahrscheinlich nur, daß die *Baßstimme* selbst nicht diminuiert und koloriert werden soll, während aber akkordische Begleitung als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Die ganz ebenso angelegten *Bassi seguenti* (um diesen Terminus für diese besondere Art des *Basso continuo* festzuhalten, nämlich diejenige, welche solange der Diskant allein beschäftigt ist, nur dessen Noten gibt, aber zum Alt überspringt, sobald dieser einsetzt usw., also im allgemeinen gar keine selbständigen Noten hat, sondern immer nur mit der tiefsten Stimme ‚mitgeht') in der großen Kanzonen-Sammlung von Rauerij (Venedig 1608, 4—16 stimmige Kanzonen von G. Gabrieli, Cl. Merulo, Gir. Frescobaldi, L. Luzzaschi, G. Grillo, Tib. Massaini und vielen andern damals berühmten italienischen Organisten), desgleichen in Frescobaldi's *Canzoni da sonar* v. J. 1628 und anderen Werken der Zeit, nehmen erst Bezifferung an, sobald der Satz mehr als einstimmig wird.

Die Vermutung liegt nahe, daß der *Basso seguente* die *Ursprungsform des Generalbasses* ist, da es sich wohl anfangs darum handelte, dem Organisten zu ermöglichen, beim Einstudieren der Gesänge den Chor zu unterstützen, ohne daß er aus einer vollständigen Partitur (Intavolierung) wirklich immer sämtliche Stimmen mit allen Durchgängen und sonstigen Figurationen in der Originallage überschauen mußte, um sich danach greifbare Harmonien zurechtzulegen; erst in zweiter Linie entwickelte sich dann die weitere Nutzanwendung, daß der Organist bei der Aufführung selbst das etwaige Ausfallen einzelner Stimmen durch seine Begleitung verdeckte, und weiter schließlich die gleich *zum voraus vorgesehene Begleitung durch Orgel* (Klavier, Chitarrone usw.), welche auch einer allein beginnenden oder durchweg allein bleibenden Melodiestimme eine harmonische Stütze gibt. Die allmählich wachsende Erkenntnis der Bedeutung der Baßstimme als Fundament des Satzes konnten wir ja in den vorausgehenden Kapiteln hinlänglich konstatieren. Was der nicht ausgearbeiteten, sondern durch einen bezifferten oder gar unbezifferten Baß nur skizzierten Begleitung plötzlich eine so eminente Bedeutung gab, war keineswegs die Erkenntnis, daß es auch so gehe — das einzusehen, hatte

man schon durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch Gelegenheit gehabt, ja es war das wohl schon viel früher als eine selbstverständliche Sache angesehen worden; denn in den *Arrangements mehrstimmiger Lieder für Sopran mit Laute* besaß das 16. Jahrhundert eine reiche und sehr hochgeschätzte Literatur begleiteter Monodien —: die neue Parole war vielmehr *die Kriegserklärung an den Kontrapunkt, die geflissentliche Geringschätzung der höchsten Errungenschaften der großen Epoche des polyphonen Stils*! Nicht mehr ein Notbehelf, nicht ein schwacher Ersatz, ein minderwertiges Surrogat sollten *Gesänge mit nur einer melodisch ausgeführten Stimme* und im übrigen *nur stützenden Begleitstimmen* sein, sondern in ihnen sollte die Musik eine ganz andere, viel größere Ausdrucksfähigkeit entfalten als in den polyphonen Sätzen, in denen „eine Stimme die andere einengte, hemmte, erstickte.“

Dem Bestreben, die Musik der Alten wieder in ihrer vermeinten Wunderherrlichkeit erstehen zu lassen, entsprang dieser neue Gedanke, welcher zuerst in Italien, gar bald aber in der gesamten musikalischen Welt den Brand entfachte, der eine alte Welt begrub und eine neue ins Leben rief. In demselben Jahre, in welchem Palestrina und Orlando Lasso die Augen schlossen (1594), trat mit Jacopo Peris' *Dafne* der *Stile rappresentativo* ins Leben, der nach wenigen Jahren sich zu einem Welteroberer auswuchs. Zwar waren es zunächst recht dürftige Gestalten, fleisch- und blutlose Schemen, welche die neue musikalische Welt bevölkerten; aber dank der gesunden Naturanlage des italienischen Volkes füllten sich bald die Adern dieser ästhetisch konstruierten Scheinwesen mit echtem warmen musikalischen Lebensblute, und ehe noch ein Jahrhundert verflossen, hatte wahre Melodienfreudigkeit die nicht nur den *Kontrapunkt*, sondern auch die *Melodie* verachtenden Begründer des neuen Stils gründlich Lügen gestraft und ihre Reform auf den Kopf gestellt. Auch der Kontrapunkt kam wieder zu Ehren, aber er hatte die Alleinherrschaft unwiederbringlich verloren und mußte sich fortan das Mitregiment der *Harmonie* gefallen lassen. Wir können hier nicht darauf eingehen, wie der praktischen Komposition unermeßlich weite neue Gebiete zuwuchsen zunächst durch das Aufblühen der verschiedenartigsten *Formen der begleiteten*

Vokalmusik (Oper, Oratorium, Kantate), dann aber durch die bereits in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts erfolgte *Übertragung der Prinzipien der begleiteten Monodie auf rein instrumentales Gebiet* (*Sonate*, besonders für *ein* Melodie-Instrument [Violine!] mit Generalbaß oder für ein kleines Ensemble alterierender oder konzertierender Instrumente mit Begleitung nur füllender), während der polyphone Stil noch von gänzlich unbekehrten oder doch nur halb mitmachenden, am Alten hängenden Meistern weitergepflegt wurde, ohne sich doch den Einwirkungen des gesunden Kerns der neuen Ideen ganz entziehen zu können (*Nachblüte* des Palestrinastils, der nun zum *Stile osservato* geworden, mit der schließlichen Verschmelzung beider in der Kunst BACHs und HÄNDELs). Vielmehr haben wir es hier nur mit den neuen Formen zu tun, in welche die *musikalische Satzlehre* gedrängt wurde.

Da ist denn zunächst zu konstatieren, daß *gar bald der ursprünglich in keiner Weise auf den Namen Theorie Anspruch machende Generalbaß, der vielmehr durchaus nur ein rein praktisch Ding war und sein wollte* (!), *zum Vehikel der Satzlehre wurde.* Aber es sei auch gleich freudig eingestanden, daß *der Generalbaß dem Wachsen der theoretischen Erkenntnis große und unschätzbare Dienste geleistet hat.*

Gedenken wir der von der *Ars discantus secundum Johannem de* MURIS bis zu ZARLINOs *Istitutioni harmoniche* immer mehr wachsenden und daher immer weniger übersichtlich werdenden *schematischen Tabellen der dem drei- und mehrstimmigen Satze zur Verfügung stehenden Intervallkombinationen*, so erschließt sich uns zunächst die Einsicht, daß die Generalbaßschrift eine direkte Überführung dieser Aufweisungen in die Praxis oder vielmehr richtiger eine direkte *Klarstellung auch der weitest ausgeführten Kompositionen im Sinne solcher Erklärungen für den Spieler oder Leser des Continuo-Partes ist!*

Das praktische Interesse schneller Ablesbarkeit behufs sofortiger Umsetzung der Ziffern in Akkordgriffe führte sogleich die ersten Komponisten, welche die neue Bezeichnung anwandten, auf eine Anzahl zweckmäßiger *Abkürzungen*, von denen die wichtigste die *Nichtbezeichnung des am häufigsten vorkommenden Akkordgebildes*,

des aus Terz und Quinte des Baßtons bestehenden, ist. Zarlino hatte für eine solche Abkürzung die zureichende *theoretische Begründung* beigebracht, und ich möchte deshalb die Generalbaßschrift sogar in einen *ursächlichen Zusammenhang mit Zarlinos Lehre* bringen, wenn auch durch den Generalbaß zunächst seine geniale Definition des Wesens der Dur- und Mollharmonie gänzlich in Vergessenheit geriet *(die spekulative Theorie macht überhaupt während des 17. Jahrhunderts keine Fortschritte*, sondern zehrt annähernd bis in die Zeit Rameaus von den Errungenschaften der Epoche Ramis-Zarlino).

Der Umstand, daß die Generalbaßbezifferung zur Vermeidung jeder Häufung der Zeichen (immer im Interesse möglichst schneller Lesbarkeit) an die durch die *Vorzeichnung* bestimmte Skala anknüpfte (welche zufolge der schnell angewachsenen Transpositionen durch Vorzeichnung von zwei, drei, vier Been oder Kreuzen bereits eine stattliche Anzahl verschiedener Formen haben konnte) verwischte zunächst einigermaßen die möglichen Unterschiede der Größe desselben Intervalls, sofern die Zahlen 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 [10, 11, 12, 13] einfach die Sekunde, Terz usw. des Baßtones anzeigten, unbekümmert darum, ob dieselben groß oder klein, vermindert oder übermäßig waren; nur wenn die durch die Vorzeichnung bestimmte Skala den gewünschten Ton nicht enthielt, mußte sich der Ziffer ein ♭, ♯ oder ♮ gesellen, welches genau so wie in der wirklichen Notierung den betreffenden Ton erniedrigte oder erhöhte; aber *ob das Intervall dadurch groß oder klein oder übermäßig oder vermindert wurde, ging die Bezifferung überhaupt nichts an*, da dieselbe nur eine *abbrevierte Notierung*, nicht aber eine theoretische Erklärung irgendwelcher Art sein sollte.

Das erste positive Ergebnis der Gewöhnung an die Generalbaßbezifferung war daher die *Ausbildung einer Anzahl von Begriffen, deren Terminologie sich direkt an die Bezifferung anlehnte*, daher leicht zu behalten und in jedem Moment praktisch nutzbar war. Der vornehmste dieser Begriffe, der des **Dreiklangs***),

*) Abgesehen von Zarlinos und Salinas' Dur und Moll scharf auseinanderhaltender Terminologie *(Divisio harmonica* bzw. *arithmetica)* ist wohl der älteste nachweisbare Terminus für den Dreiklang (Dur und Moll

mußte allerdings verabredet werden, da für seine Benennung die Bezifferung durch das Fehlen jedes Zeichens keinen Anhalt gab. Und da müssen wir gleich von Anfang an die Neigung konstatieren,

---

kommixt) *Trias harmonica* bei Joh. Lippius in seinen drei musikalischen Disputationen (1609—10) und in seiner *Synopsis musicae novae* (1612; S. 16: „*In practica observa Triadem harmonicam*" (!). Der Terminus *Accordo perfetto* findet sich z. B. im Titel von G. B. Donis (gest. 1647) „In quanti modi si possa praticare *l'accordo perfetto* nelle Viole" (Opere Tom. I. 387). Der entsprechende französische Terminus *Accord parfait* (Dur und Moll kommixt im Gegensatz zu dem als *Accord imparfait* bezeichneten Sextakkord [!], z. B. e g c oder es g c) ist nach Rousseau (Dictionn. de musique, Art. *Accord*) auch schon vor Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) üblich gewesen („Ces denominations . . ont été données avant que l'on connût la Basse fondamentale"). Eine Stelle bei Mersenne, *Harmonie universelle* (1r livre des consonnances etc. [1636, bzw. 1627] S. 213: „*que l'on appelle ordinairement* [!] *Harmonie parfaite*", nämlich den aus Grundton, Terz und Quinte gebildeten Akkord mit beliebigen Oktavverdoppelungen) beweist sogar, daß dieser Terminus schon in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts Gemeingut war. Heinrich Albert in der Vorrede des 2. Teils seiner *Arien* etc. (1640) sagt: „*Nehmt für bekannt an* (!), *daß alle musikalische Harmonie, ob sie gleich von hundert Stimmen zusammengebracht würde, bestehe nur allein aus dreyen Sonis*" (von Mattheson im *Neu eröffn. Orchestre* [1713] S. 109 nachgeschrieben: „Und wenn man auch von 100 und mehr Musicis ein Concert haben wollte, so können sie doch alle miteinander zur Formierung einer *Harmonie* nicht mehr zu wege bringen, als diese *drey Thone*") und weiterhin: „Sind demnach allenthalben, wo nicht Zahlen oder Signa überzeichnet stehen, zu ergreifen und zu spielen die Quinte und Tertie nach dem natürlichen Thon, in welchem das Stück gesetzet ist." Den Ausdruck „Dreiklang" braucht er noch nicht, doch ist derselbe vermutlich in schlichter deutscher Rede ebenso alt wie der seit Lippius in den Büchern bevorzugte *Trias harmonica.* Werckmeister gebraucht auch vielfach statt Akkord das gräzisierende *Syzygia.* Joh. Dav. Heinichen in seiner *Anweisung für den Generalbaß* (1711) bedient sich der Termini „Akkord" und „Ordinär-Akkord" für Dreiklang und nennt die dreierlei Formen, in welchen man in der rechten Hand den Dreiklang in enger Lage nehmen kann ($\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}3\\8\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\3\\8\end{smallmatrix}$) *die drei Hauptakkorde des Generalbasses* (S. 26). Beiläufig ist Heinichens Anleitung ganz besonders zu empfehlen für diejenigen, welche sich heute in die Praxis des Generalbaßspiels zu Anfang des vorigen Jahrhunderts einarbeiten wollen. Der in der *Anweisung* zum ersten Male aufgestellte *Quintenzirkel* (S. 261 ff.) mag wohl nebst Matthesons direkter Anregung (*Neu eröffn. Orch.* S. 64) J. S. Bach veranlaßt haben, durch sein „*Wohltemperiertes*

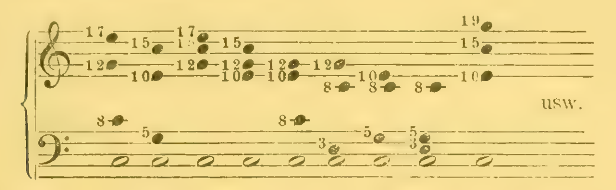
das Prinzip der Bezifferung zu durchbrechen und den in allen Tonarten sich gelegentlich ergebenden „verminderten Dreiklang“, wenn er wirklich gemeint war, durch eine an sich eigentlich überflüssige Zusatzbezeichnung zu markieren (♭ bei der 5, durchstrichene 5 u. a.) — ein Beweis, daß bereits zur Zeit der Entstehung der Generalbaßbezifferung bis zu einem gewissen Grade der *konsonante Dreiklang* (Dur oder Moll) im Gemeingefühl der Musiker sich von allen Harmonien unterschied. Derartige Ansätze dazu, *theoretische Unterscheidungen* in die Generalbaßschrift hineinzutragen, sind fortgesetzt nachweisbar (z. B. auch die Beischrift überflüssiger ♯ oder ♭ zur Bezeichnung der Größe der Terz, wo dieselbe ohnehin durch die Tonart bestimmt ist). Sehen wir von diesen kleinen Inkonsequenzen ab, so bedeutet allein schon *die Eximierung des (konsonanten) Dreiklangs* von jeder Bezifferung einen ganz gewaltigen Fortschritt zu einer künftigen Gewinnung allgemeiner Gesichtspunkte für die innere Logik der Akkordverbindungen, da

---

Klavier“ die Brauchbarkeit aller Transpositionen der Dur- und Molltonart darzutun. Neben HEINICHENS *Anleitung* wird besonders auch FRANCESCO GASPARINIS *L'armonico pratico al cimbalo* (1683, oft aufgelegt), besonders für diejenigen Fälle vorzügliche Dienste leisten, wo die Bezifferung des Continuo ganz fehlt oder liederlich und lückenhaft ist, wie es leider sehr oft vorkommt. Fingerzeige, wie die (S. 11), über fortgesetzt stufenweise in längeren Noten steigendem Baß 5 6, 5 6 usw. und (S. 20) über fortgesetzt stufenweise in längeren Noten fallenden Baß zuerst 5 6, dann aber 7 6, 7 6 usw. zu nehmen, werden jedem, der älterer Kammermusik nähertritt, hochwillkommen sein. Die Bezifferung läßt einen gerade in solchen typischen Fällen am häufigsten im Stich. —

Der englische Terminus *Common chords* ist in GOTTFRIED KELLERS *Rules for playing a thouroughbass* (1707) bereits geläufig („in common chords which are the 3d, 5th, and 8th“) als zusammenfassende Bezeichnung der Terz, Quinte und Oktave; dagegen quält sich aber noch WILLIAM HOLDER (*A Treatise of the natural grounds ad principles of Harmony* 1694), um einen deutlichen Ausdruck für das, was wir einen konsonanten Akkord nennen (S. 52 der Ausg. v. 1731): „So that the Unison, Third, Fifth and Octave or the Unison, Fourth, Sixth and Octave may be sounded together to make a *compleat Close of Harmony:* I do not mean a Close to *conclude* with (!), for the Plagal is not such, but a compleat Close, as it *includes* all concords within the compass of Diapason.“

dieselbe bereits eine ganze Reihe verschiedener Intervallkombinationen über einem und demselben Baßtone in einer und derselben Tonart einheitlich zusammenfaßt:



Alle diese und noch manche andere vier-, drei- oder mehrstimmige Gestalten sind unterschiedslos subsumiert in dem Begriffe des „Dreiklangs auf c“, welcher gemeint ist, sobald die Note c ohne Bezifferung auftritt.

Die *ältesten Anweisungen für das Generalbaßspielen* verraten in keiner Weise eine Ahnung von der Bedeutung des neuen Mittels für die Förderung des theoretischen Verständnisses. Die Vorrede des Herausgebers von CAVALIERES *Anima e corpo* bestimmt nur kurzweg in einem *Avvertimento* *):

„Die kleinen über die Noten des instrumentalen Basso continuato gesetzten Zahlen bedeuten die den Zahlen entsprechenden konsonanten oder dissonanten Intervalle, also 3 die Terz, 4 die Quarte und so fort. Ist vor oder unter die Zahl ein Kreuz ♯ gestellt, so soll das Intervall chromatisch verändert werden; ebenso hat das ♭ hier seine gewohnte Bedeutung. Ein ♯ ohne eine Zahl über diesen Noten bedeutet immer die große Dezime“ usw.

Noch magerer ist das *Avertimento* zu PERIS *Euridice* **):

---

*) „Li numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare significano la consonanza o dissonanza di tal numero come il 3. terza, il 4. quarta e cosi di mano in mano. Quando il ♯ diesis e posto avanti overo sotto di un numero tal consonanza sara *sostentata* (!) et in tal modo il ♭ molle fà il suo effetto proprio. Quando il diesis posto sopra le dette note non e accompagnato con numero sempre significa decima maggiore“ etc.

**) „Sopra la parte del Basso il diesis congiunto col 6 dimostra sesta maggiore . . . . ed il bimolle della terza o decima minore, e non si ponga mai se non a quella nota sola dov' e segnato quantumque piu ne fussero in una medesima corda.“

„Ein Kreuz bei der 6 über der Baßstimme zeigt die große Sexte an . . . ein ♭ fordert die kleine Terz oder Dezime; und das Zeichen gilt nur für die eine Note, bei der es steht, auch wenn mehrere Noten nacheinander auf derselben Stufe vorkommen.“

Diesen Bestimmungen entspricht auch die Praxis BANCHIERI's; vielleicht enthält die vermißte Continuo-Stimme der Kirchenkonzerte v. J. 1595 eine Anweisung für die Ausführung der Bezifferung*).
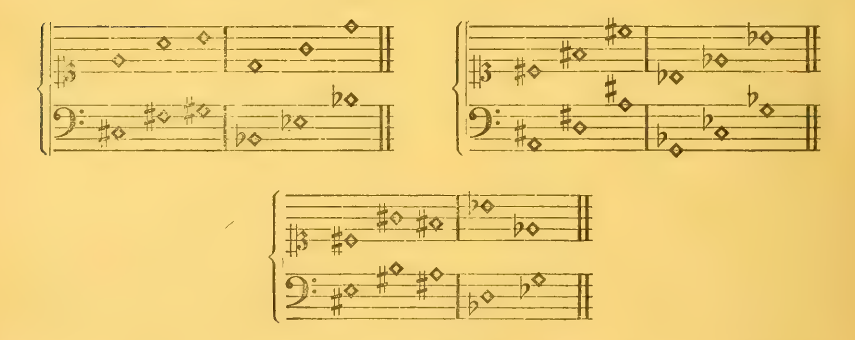
---

*) Das *Organo Suonarino* (1607) bestimmt (wohl als Privatabmachung des Autors mit dem Leser *dieses* Buches), daß ♯ oder ♭ *direkt vor dem Notenkopfe* sich auf die Baßnote selbst beziehen, *eine Terz höher vor den Notenkopf* gestellte dagegen auf die *Terz, eine Terz tiefere vor dem Notenkopfe* dagegen auf die *Sexte* (S. 3): „Avertimenti alle guide del basso nell' organo. Volendo che quest' Organo Suonarino si renda utile et facile anco alli principianti Organisti et anco a quelli che hanno cognitione a gl' accidenti delle parti di mezo, haveranno per sicuro avertimento che gl' accidenti del ♭ molle et ♯ saranno collocati in tre positioni:

1⁰ Quando sono avanti la nota, nell' istesso luogo servono a detta nota.

2⁰ Quando sono una Terza avanti *sopra* la nota servono alle Terze et Decime.

3⁰ Quando sono una Terza avanti *sotto* la nota servono alle Seste et Terzedecime:



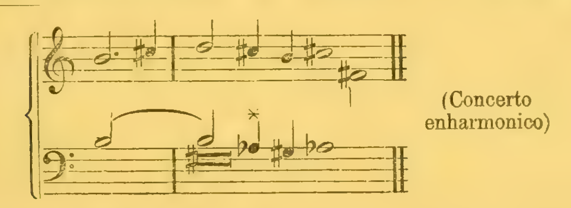
(Vielfach findet man auch in Drucken aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts die *Accidentalen hinter der Note*, zu welcher sie gehören — man sieht, wie vorsichtig man sein muß, den Autoren nicht Dinge zuzutrauen, die sie nicht gemeint haben. AMBROS macht (Gesch. IV. 437) den gewaltigen Schnitzer, daß er in einer Klausel des Tenor bei BANCHIERI ein *Warnungs-♭ bei der Terz als Erniedrigungszeichen ansieht:*

Der Augsburger Organist GREGOR AICHINGER, vielleicht der erste deutsche Komponist, der vom Generalbaß Gebrauch machte, soll seinen ‚*Cantiones ecclesiasticae 3 et 4 voc. cum basso generali et continuo ad usum organistarum*‘ (Dillingen 1607) eine Erklärung der Bezifferung vorausgeschickt haben, die mir leider nicht zu Gesicht gekommen ist.

Die zehn Regeln LUDOVICO VIADANAS in der Vorrede des 1. Buches seiner ‚*Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3 et 4 voci con il basso continuo per sonar con l'organo*‘ (Venedig 1602) sind zwar Instruktionen für den Organisten, gehen aber auf die Bezifferung gar nicht ein (VIADANA bedient sich nur der ♯ und ♭ für die Terz).

Dagegen haben wir eine wertvolle ausführliche Erklärung der Generalbaßbezifferung von AGOSTINO AGAZZARI unter dem Titel ‚*Discorso del sonare sopra il basso con tutti li stromenti*‘, in dessen Op. 5, dem 2. Buch der ‚Sacrae cantiones‘ etc. (Venedig 1608). Darin heißt es u. a. § 16*):

„*Das Generalbaßspielen ist eingeführt* 1) *für den neuen Stil*
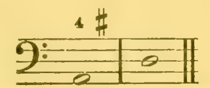


(Concerto enharmonico)

AMBROS' hartes Urteil über BANCHIERI steht daher auf sehr schwachen Füßen!)

*) „Il suonar il basso e stato messo in uso: 1⁰ per lo stile moderno di cantar recitativo e comporre in questo stile ultimamente trovato, imitando il ragionare con una o poche voci come sono l'arie moderne di alcuni valent' uomini e come al presente s'usa in Roma ne' conserti non e necessario far spartitura o intavolatura ma basta un basso. 2⁰ per comodità e per liberarsi dall' incomodo di sonar d'intavolatura a veder tante parti, cosa incomodissima e molto più venendo occasione di consertar all' improviso. 3⁰ per la quantita e varieta d'opere che si cantano fra l'anno in una sola chiesa di Roma dove si fa professione di consertare, bisognerebbe l'organista aver maggior libreria d'un legale, e perciò a molta ragione si e introdotto simil basso, tanto più che si suona non deve far sentire le parti come stano mentre si suona per cantarvisi e non per suonar l'opera come sta.“

des recitativischen Gesanges (und für das Komponieren in diesem kürzlich erfundenen Stile), in dem man mit einer oder wenigen Stimmen die Rede nachahmt, wie es in den neuen Arien einiger angesehenen Männer geschieht und wie das heute in Rom in den Konzerten gebräuchlich ist; dazu bedarf es weder einer Bezifferung *(spartitura)* noch eines ausgearbeiteten Satzes (einer Niederschrift der gemeinten Stimmbewegungen in einer Partitur), sondern es genügt dazu der einfache Baß (!). — 2) *zur Bequemlichkeit*, um nämlich der Mühe aus dem Wege zu gehen, beim Partiturlesen so viele einzelne Stimmen im Auge zu behalten, was besonders dann lästig ist, wenn die Gelegenheit erheischt, a vista zu konzertieren. — 3) *um die Menge der für die Aufführungen erforderlichen Kompositionen bewältigen zu können;* denn wenn ein Organist auch nur alle die Werke in Partitur bringen wollte, welche eine einzige, regelmäßige Konzerte veranstaltende Kirche Roms in einem Jahre aufführt, so müßte er eine größere Bibliothek haben als ein Rechtsgelehrter. So ist also diese Art Baß aus gar guten Gründen aufgekommen, besonders *wo es nicht gilt, die Stimmen zu spielen, wie sie dastehen*, sondern als *Begleitung zum Gesange*, nicht als instrumentale Wiedergabe des ganzen Tonstücks.“ Den speziell der Erklärung der Bezifferung gewidmeten Paragraphen 6—8 ist die Bemerkung vorausgeschickt, daß *wer gut accompagnieren will, den Kontrapunkt verstehen*, die erforderliche Technik im Spielen seines Instruments besitzen und imstande sein muß, mit dem Ohr den Bewegungen der Stimmen zu folgen (!). *Wo die Bezifferung fehle*, seien bestimmte Regeln für das Akkompagnement nicht aufstellbar; da müsse man eben *hören, welchen Weg der freie Wille des Komponisten einschlage.* Um aber Anstoß zu vermeiden und richtig zu akkompagnieren, müsse man sich der Bezifferung bedienen, indem man über den Baßnoten mit Zahlen die Konsonanzen und Dissonanzen anzeige, welche der Komponist angewandt hat, mit ♯, ♭, ♮ (dieses hier nicht etwa im Sinne unseres Auflösungszeichens, sondern nur für h auf der b-Stufe), 5 6, 6 5, 4 3, 7 6 usw. genau in der richtigen Folge.“ (§ 7) „*Sind die Intervalle leitereigen, so setzt man keine Akzidentalen* (!). Zeichen *in* der Stimme gelten für die Noten selbst, *über*geschriebene für die hinzuzunehmenden

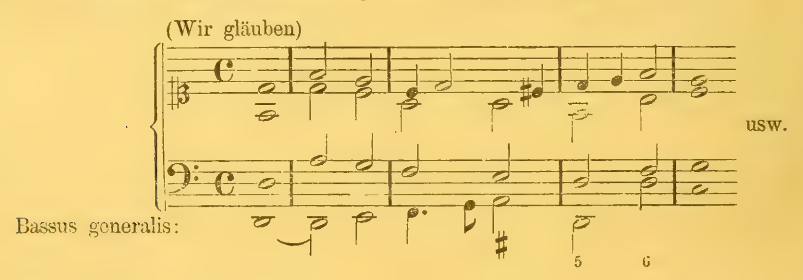
Töne." (§ 8) „Alle Kadenzen, in der Mitte wie am Ende, erfordern die *große Terz;* einer bezeichnet dieselbe, der andere nicht, besser ist es, sie zu bezeichnen." Gemeint ist hier unzweifelhaft die große Terz der Penultima:



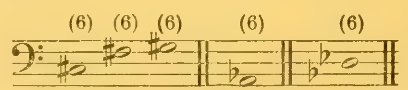
nicht die des abschließenden Akkords, welche freilich um diese Zeit auch längst selbstverständlich ist (vgl. S. 355). So versteht auch MICHAEL PRAETORIUS (*Syntagma musicum* [1620] III. 135) die Stelle und pflichtet AGAZZARI bei, daß auch bei den Kadenzen besser die Akzidentalen beigeschrieben werden, da besonders in *fugierten* Sachen manchmal der Komponist die kleine Terz meine, was der Organist nicht ohne weiteres erraten könne. Zur Erläuterung, was eine Kadenz sei, bemerkt PRAETORIUS, daß „die Cadentien im Baß in die Quint hinunter descendieren oder in die Quarte hinaufsteigen. Wenn aber der Baß in die Quint hinauff steiget oder in die Quart herunter fellet, so ist es keine Cadentia und muß (auf die Penultima) die Tertia minor und nicht major gebraucht werden (natürlich nur da, wo die kleine Terz leitereigen ist); es were denn, daß der Komponist aus sonderbaren Ursachen vor sich also gesetzt hette: Sonsten kann naturaliter die Tertia major daselbsten keine stadt haben." Natürlich war eine qualitativ gar mannigfach abgestufte Ausführung des Generalbasses möglich; schon PRAETORIUS (Syntagma III. 143) rügt *das einfache Abspielen des Basses mitsamt den vom Komponisten für die ausgearbeiteten Stimmen geschriebenen Tönen* als den Zweck nicht erfüllend*):

*) So ist z. B. die „Aussetzung" des Basso continuo in der Neuausgabe der beiden Suitensammlungen GEORG MUFFAT's (*Florilegium* I u. II, Bd. I. 2 und II. 2 der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich") nur eine Eselsbrücke für des Partiturlesens unfähige Musiker, nicht aber eine Anweisung wie bei einer etwaigen Aufführung der Continuo zu spielen sein würde. G. ADLER's Motivierung (Monatshefte f. Musikgeschichte 1898, S. 57), daß a capella-Werke einer solchen ‚Klavierpartitur' besser entraten sollen, wird man gern beipflichten, muß dann aber aus ganz dem gleichen Grunde gegen dieselbe für solche Orchestersätze protestieren, wo sie genau so dilettantisch ist wie dort.

„Und dieweil ich bei denen Organisten, so zuvor diese Manier, do nur eine oder zwo Stimmen allein zum Generalbasse gesetzet sind, nicht gewohnt befunden, dass *sie alleine den Generalbass und die eine oder zwei Stimmen eben wie sie gesetzet seyn absetzen und hinweg schlagen, und gar schlecht und bloss lauten würden, wenn keine Mittelstimmen von denen Organisten uff der Orgel oder anderen Fundamental-Instrument dazu sollten gegriffen werden*“ usw. (folgt die Anweisung für eine *vollstimmige, selbständige, akkordische* Begleitung mit der Bemerkung:) „*und ist also nicht nöthig, dass der Organist die Vokalstimmen also, wie sie gesungen werden, im schlagen observiere, sondern nur für sich selbsten die Concordantien zum Fundament greife.*“ Ein voll vierstimmig gesetztes Beispiel zeigt, was PRAETORIUS unter Ausführung eines Generalbasses versteht:



Zu den ersten Anweisungen für den Generalbaß gehört auch die des BERNARDO STROZZI in der Vorrede seiner *Affettuosi concerti ecclesiastici*, aus welcher PRAETORIUS im *Syntagma* (III. 127 und 134) Auszüge gibt. Darin interessiert uns besonders die von STROZZI betonte und von PRAETORIUS weiter ausgeführte *Selbstverständlichkeit der 6 für alle Töne* mit ♯, sowie auch für das MI des Cantus mollis, d. h. für a:



In allen diesen Fällen ist die 6 gemeint, auch wenn sie nicht beigeschrieben ist; will der Komponist die Quinte, so muß er sie ausdrücklich durch ♯5 verlangen. Angesichts dieser schnellen Ausbildung eines bestimmten Usus, *gewisse Akkorde für gewisse Stufen*

der Skala als selbstverständlich zu betrachten, erscheint allerdings FÉTIS' Behauptung (*Biogr. univers.*, Artikel CAMPION und DELAIR) nicht übertrieben, daß die sogenannte *Regula dell' ottava (Règle de l'octave)* in Italien lange vor 1700 allgemein bekannt war!

Die korrekte Ausführung des Akkompagnements auf Grund eines bezifferten Basses setzt also nach der übereinstimmenden Ansicht der älteren Autoren die Kenntnis und Beherrschung der Regeln des Kontrapunkts voraus, ja fordert eine Anwendung derselben nicht nur in behaglicher Arbeit am Schreibtisch, sondern ohne Besinnen in der Praxis des Augenblicks während der Aufführung der Tonstücke im Konzert. Es ist klar, daß diese Art Akkompagnement in der Tat eine Art *Regelung des ‚Contrapunto alla mente'* bedeutet, aber nicht sowohl für die Sänger, wie BAINI meint, als für die *Instrumentisten*. Der Generalbaß der ersten Musikdramen ist ja nicht für ein einzelnes Instrument, wie die Orgel und das Klavier, sondern für ein Orchester buntester Zusammenstellung gemeint (vgl. die Vorrede zu PERIS *Euridice*, sowie DONIS Bericht über das Orchester MONTEVERDES usw.) und auch die Kirchenkonzerte wurden bald von ganzen Orchestern aus der Continuo-Stimme begleitet. Die einzelnen Spieler aber betrachteten es als ihr gutes Recht, nach dem Brauche der Zeit gelegentlich solistisch hervorzutreten und ihre Läuferpassagen und sonstige Verzierungen anzubringen (vgl. den ergötzlichen Bericht des PRAETORIUS über die instrumentale Begleitung von kirchlichen Vokalwerken). Wenn auch PRAETORIUS selbst bestätigt, daß es bei dieser Gelegenheit oft toll genug hergegangen ist, so liegt doch auf der Hand, daß der Generalbaß ein Mittel wurde, wenigstens die allergröbsten Wirrsale zu verhüten.

Wenn man nicht eine ganz schiefe Vorstellung bekommen will von der klanglichen Beschaffenheit der auf Grund bezifferter Bässe instrumental begleiteten, wie auch der ganz durch Instrumente ausgeführten Vokalwerke und der gleich nur für Instrumente geschriebenen *Sonaten*, *Kanzonen* usw. für mehrere Melodieinstrumente mit Generalbaß, so darf man vor allem nicht vergessen, daß die gewaltige Entwicklung des Orgelbaues im Laufe des 16. Jahrhunderts (vgl. PRAETORIUS, *Syntagma* III. 113 ff.) die *Oktav-*

verdoppelungen allmählich schätzen gelehrt hatte. Wie weit zurück in das 16. Jahrhundert der Gebrauch reicht, Vokalstimmen nicht nur in gleicher Tonlage, sondern auch nach Art der 16'- und 4'-Stimmen der Orgel in der untern (besonders die Bässe) oder obern Oktave (besonders die Oberstimme) durch Instrumente zu verstärken, ist bisher nicht bestimmt erwiesen; es ist aber keineswegs unwahrscheinlich, daß dieser Gebrauch sogar noch ein paar Jahrhunderte älter ist (!). Sprechen doch selbst schon die Scholien der *Musica enchiriadis* von einem *sechsstimmigen Organum* mit Hinzuziehung von Instrumenten. Wie es zu Anfang des 17. Jahrhunderts damit stand, wissen wir dank der Gründlichkeit des Wolffenbütteler Kapellmeisters Michael Praetorius ganz genau. Anschließend an eine Bemerkung des G. M. Artusi (in der *Arte del contrapunto*, 1586—89), daß für *doppel- und mehrchörige* Sachen die Führung der *Bässe* aller Chöre, soweit sie gleichzeitig singen, *im Einklange* nicht nur statthaft, sondern wünschenswert sei (vgl. S. 372), führt Praetorius weiter aus: „Was aber die Oktaven belangen thut, so muss man mit denselben etwas vernünftiger und säuberlicher umbgehen. *Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt, quando una vox cantat, altera sonat.* Denn weil in anordnung der Concerten . . . . *gar gebräuchlich*, dass man zu einem niedrigen Chore, do der Cantus von einem Altisten zu drei Posaunen oder drei Fagotten gesungen werden muss, eine *Diskantgeige zu dem Altisten ordnet*, do dann der Instrumentist uff der Geigen dasjenige so der Altista singet in der höheren Oktaven machen muss . . ." (hier folgen Bedenken gegen instrumentale Oktavverdoppelung des Alt, wo ein vokaler Sopran vorhanden ist, weil dadurch etwaige Quartenfolgen durch die Verdoppelung oben aufliegende Quintenfolgen geben, „welche etliche meinen dergestalt passiert werden köndten, welcher Meynung ich mich zur Zeit nicht beypflichten kann") . . . „Und *hac ratione* kann man solches durch alle Stimmen wohl geschehen lassen und giebt keinem *nigratum sonum auribus*, wenn dasjenige, so der Concentor *humana voce* singet, der Instrumentist uff Zincken, Geigen, Flöiten, Posaun und Fagotten in den Oktaven drüber oder drunter machet. Denn etliche *Instrumenta simplicia* als vornemblich die *Flöitten* seynd jederzeit *eine oder auch zwo Oktaven höher nach*

dem Fussthon zu rechnen als der Gesang an ihm selbst gesetzet ist. Und ist in solchem Falle nichts anderes, als wenn man in einer *Orgel* viele und mancherley Stimmen, die in Unisonis, Octaven, Superoctaven, *auch unter Octaven* in dem grossen Untersatz und (wie es etliche nennen) Contra Bässen mit einander concordieren, zusammen gezogen werden. Daher es auch *in pleno choro* gar eine prächtige *Harmoniam* von sich giebt, wenn man zu einem Basse, do die Menge der Instrumentisten vorhanden, eine gemeine oder Quartposaune, ein Chorist-Fagott oder Pommer Bombard, welche den Bass im rechten Thon: Und darneben ein Oktav-Posaun, doppel Fagott oder gross doppel Bombard und gross Bassgeyg, welche gleichwie in der Orgel die Sub Bässe oder Untersätze eine Oktave darunter Intonieren, anordnet: Welches dann in den jetzigen Italienischen Concerten gebräuchlich und genugsam zu verantworten ist."

Da haben wir das Prinzip der *modernen Orchesterbesetzung* in voller Klarheit hingestellt. Augenscheinlich hat die Orgel, deren Erbauer der theoretischen Erkenntnis mit Konstruktion von Oktavstimmen und Mixturen weit vorausgeeilt waren, diese Wege gewiesen. Die Wiege der orchestermäßigen Oktavverdoppelungen ist Venedig (Willaert, die beiden Gabrieli), wie aus einer weiteren Bemerkung des Praetorius hervorgeht (S. 97): „Es ist mir auch neulich aus Venedig geschrieben worden, dass die vornehmbsten Musici in Italia in den *Ripieni* (das ist *in pleno choro*) mit allem Fleiss die Unisonos und Octaven gebrauchen, aus eigener Experientz und Erfahrung, dass solche Arten in so grossen Kirchen, da die Chor weit von einander sein, viel bessere Kraft geben" usw.

Einer der wesentlichsten Vorzüge der Generalbaßbezifferung war die *Herausstellung der Dissonanzen;* eine 2, 4, 7, 9, 11 bedeutete jederzeit einen dissonanten Ton und mahnte den Spieler, dafür zu sorgen, daß die Dissonanz, wenn sie auf die gute Zeit erschien, gehörig vorbereitet und normal weitergeführt wurde (sekundweise). Es konnte daher gar nicht ausbleiben, daß die Satzregeln direkt in die *Generalbaßschulen* übergingen (Matthew Lock 1673, Fr. Gasparini 1683, A. Werckmeister 1698, J. Boyvin 1700, Fr. E. Niedt 1710 usw.).

Die durchaus praktische Bedeutung des Generalbasses trieb

naturgemäß das Regelwesen in ein ganz anderes Fahrwasser; wenn sich auch zunächst noch ein gut Teil der alten *Kontrapunktregeln* mit ihren vielfach gänzlich unhaltbaren Verboten durch das 17. Jahrhundert weiter schleppte, so verlieren doch vor allem die endlosen Akkordtabellen allmählich allen Kredit und als Ersatz für sie bilden sich kurzgefaßte Anweisungen, wie man sich angesichts der verschiedenen Probleme, welche die Bezifferung stellt, schnell zu helfen hat.

In welcher Weise sich diese praktischen „Handgriffe" der Akkompagnisten formulierten, mögen uns GOTTFRIED KELLERs wahrscheinlich noch vor 1700 abgefaßte ‚*Rules for playing a thorough bass*' zeigen, welche zuerst 1707 als ‚*Complete method*' etc. des ‚*late famous Mr. Godfroy Keller*', also als nachgelassenes Werk eines angesehenen Lehrers in London erschienen. Ich zitiere aus der Ausgabe im Anhange von W. HOLDERs ‚*Treatise of harmony*' und beschränke mich auf das Wichtigste*):

---

*) 1. „On any note where nothing is mark'd, common Chords are played.

2. „In sixes must be observ'd that when the bass is *low* and requires a natural flat 6th you must play two sixes and one third; if the bass is *high* and requires a natural flat 6th play two thirds and one sixth. If the 3d or 6th happens to be sharp instead of to sixes or two thirds play $\substack{8\\6\\3}$, $\substack{3\\8\\6}$, $\substack{6\\3\\8}$. [Also in *divisions* (d. h. wo akkordisch figuriert, arpeggiert werden soll) where a sixth is required, instead of two thirds, or two sixes play the same.]

3. „All keys are known to be flat or sharp not by the flats plac'd at the beginning of a Lesson, but by the third above the key, for if your Third is flat the key is flat, of your Third is sharp the key is sharp.

4. „All sharp notes naturally require flat Thirds all flat notes require sharp thirds; the same Rule hold as to Sixes. B, E and A are naturally sharp notes in an open key; F, C and G are naturally flat notes in an open key.

5. „Discords are prepared by Concords and resolved into Concords which are brought in when a part lies still [and are sometimes used in contrary motion].

6. „There are three sorts of *Cadences* or full Closes, as when the Bass falls a 5th or rises a 4th, viz. the *Common Cadence*, the *6th and 4th Cadence* and the *great* or *fullest* Cadence (die Beispiele sind nicht zutreffend).
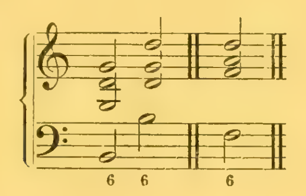
7. „There is another Cadence called *the 7th and 6th Cadence*, which is

1. (S. 160 ff.) „Zu jeder unbezifferten Note werden nur 3, 5, 8 *(common chords)* gespielt, einerlei in welcher Lage ($\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\3\\8\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}3\\8\\5\end{smallmatrix}$).

2. „Zur verlangten Sexte (6) werden die Terz und Oktave hinzugegriffen. Für das im vierstimmigen Spiel *(full playing)* zu verdoppelnde Intervall gelten die Regeln:

a) ist die *Sexte klein (flat)*, so wird, wenn der Baß tief liegt, die Sexte, wenn er hoch liegt, die Terz verdoppelt.

b) Ist die *Sexte (und Terz) groß (sharp)*, so wird der Baßton verdoppelt:



3. „Ob die Tonart *(key)* hart *(sharp)* oder weich *(flat)* ist, sieht man nicht an der Vorzeichnung zu Anfang des Stückes, sondern an der Terz; ist diese hart, so heißt die Tonart hart *(sharp* [Dur]), ist sie weich, so heißt die Tonart weich *(flat* [Moll]).

4. „Alle von Natur harten Stufen *(Notes naturally sharps)* verlangen die weiche (kleine) Terz (und Sexte); alle von Natur weichen Stufen *(flat notes)* fordern die große Terz (und Sexte). Vgl. hierzu S. 310 unserer Darstellung (HOTHBYs *principi* und *comiti)*.

5. „Dissonanzen werden durch Konsonanzen vorbereitet und in Konsonanzen aufgelöst, während eine der Dissonanz bildenden

---

counted as a *half Close* and if the 6th is flat is newer used for a final Close, because it does not satisfy the Ear, like as when the Bass falls a 5th or rises a 4th, 'tis often introduced in a piece of Musick as the Air may require; and when it ends any one part of a piece 'tis in order to begin a new Movement or Subject. The 7th and sharp 6th may be used for a final Close if the Design of the Composer requires it but 'tis very rarely done.

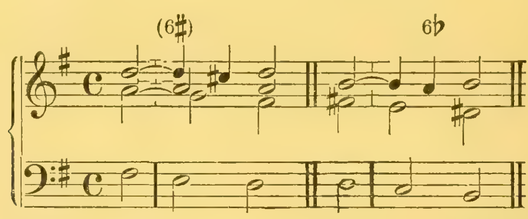
8. „Seldom two notes ascend or descend but one of them hath a Sixth.

9. „Now here follows an Exemple where two sixes are absolute necessary . . . because they are *short Cadences* instead of 7 6 mark'd."

Stimmen liegen bleibt (treten aber auch manchmal in Gegenbewegung ein).

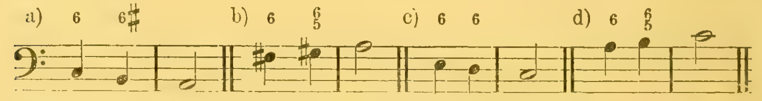
6. „Die *Kadenzen* oder vollständigen Schlüsse (über steigendem Quartschritt oder fallendem Quintschritt des Basses) sind entweder *gemeine* ($\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}\ \sharp$) oder *Quartsextschlüsse* ($\begin{smallmatrix}6 & 5\\4 & \sharp\end{smallmatrix}$) oder *große* (vollständigste) Schlüsse ($7\ \begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$). Bei allen diesen löst sich die Quarte in die große (!) Terz und die Oktave geht in die kleine Septime (!).

7. „Eine andere Art der Kadenz ist die Sept-Sext-Kadenz (7, 6), welche nur als Halbschluß gilt, und in der Form, welche in der Oberstimme einen Ganztonschritt aufweist, als nicht ganz befriedigend als letzter Abschluß nicht vorkommt. Schließt sie einen Teil ab, so ist das nur ein Signal, daß ein neues Tempo oder ein neues Thema eintritt.“ (! Die ehedem allein als vollkommen befriedigend angesehene Sept-Sext-Kadenz ist, wie wir sehen, durch die Baßklausel vollständig entthront!) Die Sexte kann bei dieser Art Kadenz ‚*sharp*‘ oder ‚*flat*‘ sein; je nachdem der *Baß* einen großen oder kleinen Sekundschritt abwärts zu machen hat, macht der Sopran einen kleinen oder großen aufwärts:



8. (S. 168.) „Selten steigt oder fällt der Baß stufenweise, ohne daß einer der beiden Töne eine Sexte erhält.

9. (S. 172.) „Bei sogenannten „kurzen Kadenzen“ (wenn nämlich der Baß mit zwei Sekundschritten aufwärts oder abwärts in den Schlußton tritt) sind zwei Sextakkorde nacheinander nötig:



(bei den aufsteigenden Fällen b. und d. ist mit $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ beziffert, was dem Text nicht entspricht; mit Recht urteilt überhaupt Fétis, daß in Kellers ‚*Rules*‘ die Beispiele schlechter sind als der Text).

Sehr bemerkenswert sind (S. 183) die *Hinweise auf verschieden bezifferte, aber aus denselben Tönen gebildete*, daher *harmonisch gleichbedeutende Harmonien.* Dieselben enthalten bereits vollständig die **Lehre von der Umkehrung der Akkorde***), welche somit nicht von RAMEAU aus dem Stegreif erfunden worden ist, sondern sich wahrscheinlich in der Praxis der Cembalisten ganz allmählich dem Bewußtsein erschlossen hat**):

---

*) Auch ANDREAS WERCKMEISTER [1645—1706, Organist (!) zu Halberstadt] (im *Hodegus curiosus,* 1687) spricht es schon ganz deutlich aus, daß es *Grundakkorde* und *Umkehrungen* gibt (S. 79): „*Die Harmonie bestehet nicht aus einem und demselbigen Ding, sondern aus unterschiedenen veränderlichen und gegen einander beweglichen.* Weil nun alle Consonantien gut und der Sensus durch ihre Deutlichkeit einen Gefallen daran gewinnet, so suchen wir alle möglichste Veränderung in denenselben, dahero es kommt, *daß wir die Tertiam, so natürlich ihren Sitz oben hat, versetzen und unterweilen statt der Grundstimmen (von dem Fundamentclave* [!] *als der Wurtzel an gerechnet), über welche wir allemahl eine Sextam setzen, gebrauchen; denn wenn die Quinte in einem Satze oder die Tertia mangelt, da ist der ordentliche Process der Radical-Zahlen nicht vorhanden, sondern nur* **ein gleichsam erborgtes Fundament clavis.**

**) „To make some Chords easie to your memory you may observe as follows:

a) „A common Chord to any Note makes a $\substack{8\\6\\3}$ to the 3^{d} above it or 6th below it. A common Chord makes a $\substack{8\\6\\4}$ to the 5th above it or a 4th below it.

b) „A common Chord makes a $\substack{7\\5\\3}$ to the 6th above it or a 3^{d} below it. A common chord makes a $\substack{6\\4\\2}$ to the 7th above it or a 2^{d} below it.

c) „A $\substack{4\\2}$ marked makes a common Chord to the note above it observing the 5th perfect or imperfect according to the key, as also an $\substack{8\\6\\3}$ to the 4th above it or 5th below it.

d) „An extream sharp $\substack{4\\2}$ marked on a flat Note makes sharp $\substack{7\\5\\3}$ on the half Note below it as also a sharp $\substack{8\\6\\3}$ to the sharp 4th above it or flat 5th below it.

e) „The flat 5th and extream flat 7th marked on a sharp Note makes $\flat\substack{8\\5\\3}$ to the 3^{d} above it or the 6th below it as also a $\substack{8\\6\\3}$ to the flat 5th above it or sharp 4th below it.

f) „The 4th and [or ist falsch] 9th mark'd is the $\substack{6\\5\\3}$ on the whole Note below it and the $\flat\substack{6\\5\\3}$ on the half Note below it as also the $\substack{9\\7\\3}$ to the 3^{d} above it or 6th below it.

„Um eine Anzahl Akkorde leichter zu behalten, beachte folgendes:

a) Der Dreiklang ($\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$) entspricht dem Sextakkord ($\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$) der Oberterz oder Untersexte, sowie dem Quartsextakkord ($\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}$) der Oberquinte oder Unterquarte.

b) Der Dreiklang entspricht dem Septimenakkord ($\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$) der Obersexte oder Unterterz, sowie dem Sekundakkord ($\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$) der Oberseptime oder Untersekunde.

c) Der Sekundakkord entspricht dem Dreiklang der Sekunde (mit reiner oder verminderter Quinte je nach der Vorzeichnung) sowie dem Sextakkord der Oberquarte oder Unterquinte.

d) Der übermäßige Sekundquart[sext]akkord über einer weichen *(flat)* Note (c, f und Töne mit ♭) entspricht dem Durseptimen akkord der kleinen Untersekunde, sowie dem Sextakkord der übermäßigen Oberquarte oder verminderten Unterquinte.

e) Der verminderte Septimenakkord über einer natürlich harten *(sharp)* Note (h, e und Töne mit ♯) entspricht dem verminderten Dreiklange der Oberterz oder Untersexte und dem Sextakkord der verminderten Oberquinte oder übermäßigen Unterquarte.

f) $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ entspricht $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ über der Untersekunde (die 5 wird rein für die große, vermindert für die kleine Untersekunde), sowie dem $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$ über der Oberterz oder Untersexte.

g) $\begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}$ entspricht $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$ über der Unterterz und $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ über der Unterquarte und Oberquinte.

h) Eine Bestimmung für den großen Septimenakkord ist leider bis zur Unkenntlichkeit entstellt (das Beispiel fehlt); doch scheint es, daß statt 3 5 7 entweder 2 5 7 oder 4 6 7 gegriffen werden soll.
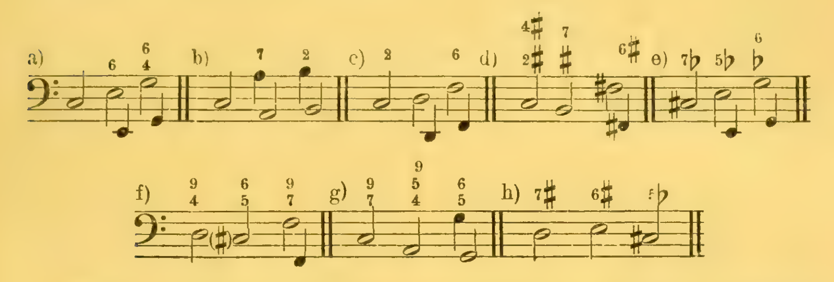
Sonach ist die *harmonische Identität* der in folgender Über-

---

g) „The 9th and 7th mark'd is the $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$ on the 3^{d} below it and the $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ to the perfect 4th below it or the 5th above it ad $\flat\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ on the *extream flat* (*perfect* ist falsch) 4th below it.
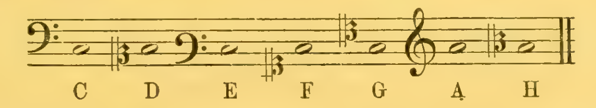
[h) „A sharp 7th marked where the Bass lies still makes a $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$♯ to the note above it and a 5th 7th [3th ?] and sharp 3^{d} [8th] to the Note below it.]“

sicht unter denselben Buchstaben zusammengestellten Akkorde von Keller erkannt und aufgewiesen:



Wenn auch Keller dabei durchaus nur den praktischen Zweck im Auge hat, daß der Akkompagnist sofort erkenne, wo trotz Fortschreitung des Basses und Eintritt einer neuen Bezifferung *der Griff für die rechte Hand derselbe bleibt*, so ist doch das unweigerliche Ergebnis für den Spieler ein *tieferer Einblick in das Umkehrungswesen.*

Die Anweisung Kellers, *vermittels des Lesens mit anderen Schlüsseln in alle anderen Tonarten zu transponieren* (S. 185):



ist vielleicht auch die erste in ihrer Art; doch ist es fraglich, ob sie Kellers Erfindung ist, da sie sich in gleicher Vollständigkeit auch am Schluß von Francesco Gasparinis *L'armonico pratico al cimbalo* vorfindet, welches Buch mir allerdings nur in 4. Aufl. v. J. 1745 vorliegt (doch behandelt nach Forkels Inhaltsangabe das Schlußkapitel wenigstens auch in der zweiten Ausg. v. J. 1708 den gleichen Gegenstand; die erste Aufl. [1683] des noch bis 1802 immer wieder gedruckten Werkes kannte auch Forkel nicht).

Bemerkenswert durch ihre Gründlichkeit ist auch die Anleitung (S. 186 ff.), die einzelnen *Dissonanzen* (4, 7, 9, 2) *durch Überbindung von Konsonanzen* (3, 5, 6, 8) *vorzubereiten.* Ich übergehe eine Anzahl sonstiger guten Bemerkungen Kellers und weise nur auf die *Erlaubnis* hin, *jeder 6 über einem Leittone (,sharp')*

die verminderte Quinte zu gesellen, welche ein bereits weit entwickeltes Verständnis für die Bedeutung auch der chromatischen Zwischen-Dominantseptimenakkorde bezeugt.

Zwar als Theoretiker nicht gerade bedeutend aber sowohl wegen seiner großen Belesenheit und Routine als wegen seiner Vorurteilslosigkeit und Geradheit einer der wichtigsten Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts ist JOHANN MATTHESON in Hamburg. Für unseren Gegenstand ist besonders sein „Neu eröffnetes Orchestre“ (1713) ausgiebig. Die *modernen Tonarten* zählt er S. 60—62 auf, und zwar erfahren wir, daß „die *Italiener* und heutige Komponisten sich *statt der 12 Kirchentöne* einer anderen Art bedienen, ihre *modulationes* zu unterscheiden und zu nennen“:

1. d f a = d moll
2. g b d = g moll
3. a c e = a moll
4. e g h = e moll
5. c e g = c dur
6. f a c = f dur
7. d fis a = d dur
8. g h d = g dur.

(S. 61.) „Obgleich obenstehende acht Töne schier die bekanntesten und vornehmsten sind, so sind doch folgende nicht minder gebräuchlich und annehmlich:

9. c *dis* g = c moll
10. f *gis* c = f moll
11. b d f = b dur
12. *dis* g b = *dis* dur
13. a cis e = a dur
14. e gis h = e dur
15. h d fis = h moll
16. fis a cis = fis moll

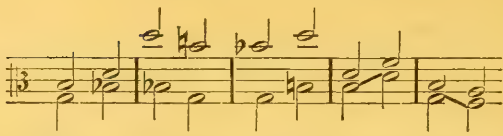
„Wer alle Töne zu kennen begierig ist, muß folgende darzuthun:

17. h dis fis = h dur
18. fis *b* cis = fis dur

19. gis h dis = gis moll
20. b *cis* f = b moll
21. gis *c* dis = gis dur (verdruckt gis *moll*)
22. cis e gis = cis moll („ cis *dur*)
23. cis *f* gis = cis dur
24. dis fis ais = dis moll.

(Vgl. dazu die nicht gerade durchweg einleuchtende, aber auf alle Fälle hochinteressante *Charakteristik der einzelnen Tonarten* S. 236 bis 252, welche sicher J. S. BACH nicht unbekannt geblieben ist, aber durch dessen „Wohltemperiertes Klavier“ zum Teil schlagend widerlegt wird.)

Wie sehr diese *kommixte Benennung der chromatischen Töne nach Gewohnheit der deutschen Tabulatur* noch im Schwange war, beweist die umständliche Erläuterung: „cis, dis, fis und gis bedeuten die *über* c, d, f und g liegenden Semitonia, welche in Noten mit Kreuzen bezeichnet werden; sollen es aber die *unter* d, e, g und a liegende Semitonia sein, so erfordern sie ein ♭ vor den Noten“, ferner (S. 99): „c [wird] vermittelst eines vorgesetzten ♭ in h, h in ♭, a in gis, g in fis, f in e, e in dis verwandelt“ (!). Dagegen räumt MATTHESON mit veraltetem *Regelwesen* tüchtig auf. Die *Vorschrift des Anfangs und Endes mit einer vollkommenen Konsonanz gilt ihm nichts mehr* (S. 100): „*Heutzutage würde man sehr kahl mit solcher ‚antiquen harmonie‘ (c g c′) bestehen*, weil man nur gar zu wohl erfahren, daß *eine eintzige Tertie, insonderheit wenn sie major ist, einen weit grösseren effect hat und das Gehör mehr touchieret als alle Quinten der Welt* (!!). Deswegen auch delicate Komponisten die *Tertiam majorem nicht gerne doppelt setzen*, weil sie allzuscharf in die Ohren dringet“ (ähnlich HEINICHEN, *Der Generalbaß in der Komposition* [1728] S. 142, Anm.). Von ehedem verbotenen Stimmschritten hält MATTHESON nur mehr die übermäßige Quinte, Quarte und Sekunde für schlecht (S. 111): „*Der bei den Alten verbotene Sprung der Septimen ist bei itziger Zeit unsere beste Decoration*“ (!). Selbst über das *Mi contra FA* denkt er sehr milde (S. 112): „Weil es aber in vollstimmigen Sachen so rigorose nicht erfordert werden mag, so wird ein grosses hierinnen der Discretion der Componisten nachgesehen“, z. B.:



(S. 114): „Von der Tertia minori haben unsere lieben Vorfahren diese Regeln gegeben: 1. man soll sie selten im Anfange, 2. nie am Ende und 3. sparsahm für oder in rechten cadenzen gebrauchen. Wann ich nun meine Meinung hierüber sagen solte, so spräche ich: Es gelten alle diese Reguln jetzunder *in einer galanten* (!) *Composition* nichts mehr, als sie wohl durch das liebe Herkommen *im Kirchen-stylo, insonderheit aber auff der Orgel ihre Krafft noch einigermassen und zum Teil haben.*“ . . . (S. 115): „Dass aber [die Tertia major] wenn Cantus mollis oder Tertia minor dominiert, niemals im Anfange und nur allein in . . . Kirchen- und Orgelsachen dem löblichen Herkommen gemäss am Ende gebraucht werden könne, sieht jeder gar leicht.“ (S. 116): „Die Quinte (sagt und schreibt man) soll allemahl mit anfangen und mit endigen und in der Mitten eines Stückes mehr als die Sexte gebrauchet werden und selbige Sexte gar nicht neben sich leiden ausser in etlichen wenigen Fällen. . . Es kann aber gewiss nichts einfältigeres und ungegründeteres, wenigstens was den heutigen Gebrauch der Quinte anlanget, gesagt werden, als eben dieses. Denn vors erste, nachdem wie gemeldet, *die alten lahmen Concentus aus der Quinta und Octava bestehend gänzlich abgeschafft und ihr vaccuum durch die Tertia gefüllet, so läßt man itzund* es sey im Anfang oder in der Mitten *insonderheit aber am Ende die Quinte gar weg*, dafern sie nicht füglich und fast von sich selbst platz nehmen kann. *Man braucht vielmehr auf alle Weise an derselben statt die Tertie.* Nechst diesem haben die Sexten in der Mitten eines Stückes einen weit angenehmeren und durchdringenderen Effekt als die *kahlen frommen Quinten* . . . hernach ist nichts schöneres als die *Quint und Sext zusammen, vornehmlich die Quinta falsa*, deren Conjunction Bernhardi (Steffano Bernardi, *Porta musicale* 1611) und andere berühmte Autores doch so präcise verboten; da doch ein jeder Practicus täglich findet, dass selbige über einander *ohne eintzige Einschränkung* sowohl in der Mitten eines Stückes als vor Cadentzen

ganz frei und wohl angebracht werden. Man darf sich aber über diese und andere grosse Exceptiones, welche dergleichen praetendirte Reguln leiden, ja über die schnurrichtigen Contradictiones nicht sonderlich verwundern, wenn man zu Grunde wird gesetzet haben, dass der Gout unserer Musikalischen Ertzväter gar sehr von dem unsrigen unterschieden gewesen sey" . . .

Bezüglich der *Behandlung der Dissonanzen* hält zwar MATTHESON die durch die Kontrapunktlehrer endlich erbrachten Hauptsätze fest, bemerkt aber (S. 136): „ein habiler Componist wird allezeit gantz neue Resolutiones oder Syncopationes catachresticas zu finden wissen, die man unmöglich specifieren kann." Von „verdeckten" Oktaven und Quinten ist mit keiner Silbe die Rede, sondern nur reine Quinten oder Oktavenfolgen werden verpönt und auch diese mit Stimmenkreuzung „bissweilen" zugelassen (S. 108).

Zur Vervollständigung des Bildes der an der Hand des Generalbasses neu erstandenen Akkordlehre der Praktiker, in welche erst die spekulative Theorie RAMEAUs wieder einen Sauerteig bringen sollte, müssen wir noch G. A. SORGEs „*Vorgemach*" (1745—47) kurz streifen, welches zwar später als RAMEAUs erste Schriften erschien, aber ohne Kenntnis derselben entstand, wie SORGE ausdrücklich versichert, und wie wohl auch ohne solche Versicherung geschlossen werden könnte.

Die Publikation des Werkes fällt gerade in die Zeit, wo das Generalbaß*spielen* den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hat, wo der *Maestro al cembalo* sozusagen Dirigent und Konzertmeister in einer Person ist und kein Kammer- und Kirchenkonzert, ja kein einfacher Liedvortrag eines fertigen Akkompagnisten entraten kann. Der a-capella-Stil ist fast ganz aus der Mode gekommen und die *Ausarbeitung einer kunstmäßigen Klavierbegleitung*, welche wenige Jahrzehnte später den Generalbaß zu einer abgetanen Antiquität machte, hat erst mit wenigen Versuchen sich angemeldet (J. S. BACH, RAMEAU). Die Generalbaßlehre ist daher die „hohe Schule der Komposition", und selbst das, was ein Autor zur spekulativen Theorie vorzubringen hat, erscheint nun in der Gewandung der Generalbaßlehre. So ist denn schon der Titel von SORGEs Buch charakteristisch genug, um ihn ganz hierher zu

setzen: „*Vorgemach der musicalischen Composition* oder Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxim hinlängliche Anweisung zum Generalbaß, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden Grund-Sätze und wie mit denenselben Natur-, Gehör- und Kunst-mässig umzugehen kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kann."

Von dem ursprünglichen Zwecke des Generalbasses hat der gelehrte gräflich-reußische Organist zu Lobenstein zwar Kunde und volles Verständnis, glaubt aber die Definitionen MATTHESONs und MIZLERs erweitern zu müssen. MATTHESON definiert („*Kleine Generalbaßschule*" 1735): „Der Generalbaß ist nichts anderes als bezifferte Grundnoten, die einen vollständigen Zusammenklang andeuten, nach deren Vorschrift volle Griffe auf dem Klavier oder einem anderen Instrument gemacht werden, damit dieselben dem übrigen Konzert in genauer Einigkeit zur Unterstützung und Begleitung dienen." MIZLER („*Die Anfangsgründe des Generalbasses*" 1739) sagt: „Der Generalbaß ist eine Wissenschaft, nach den Regeln der musikalischen Komposition eine Harmonie nach Beschaffenheit der vorgegebenen Baßnoten auf einem hierzu tauglichen Instrument *sogleich zu finden* und hören zu lassen." SORGE bemerkt dazu (S. 7): „Wollte man den Generalbaß einen *kurzen Begriff der musikalischen Composition* nennen, so würde man nicht irren. Was den Zweck des Generalbasses betrifft, so hat es zwar seine volle Richtigkeit, daß er soll dienen zur Unterstützung, zum Grunde usw. . . . Allein unser Zweck geht vornehmlich auch dahin, daß *ein Klavierschüler durch Erlernung des Generalbasses . . soll in den Stand kommen, etwas gutes und fundamentales ex tempore spielen und folglich zu Pappier bringen, mithin alle Grundsätze der musicalischen Composition verstehen und einen guten Grund in derselben soll legen lernen.*"

Diesem Programm entsprechend fundamentiert SORGE in solidester Weise die Skalenlehre, erörtert den *natürlichen Zusammenhang der Konsonanzen,* belegt denselben durch die Phänomene des

Mittönens (S. 12), der *Kombinationstöne* (S. 13) und der *Obertöne* (S. 13), zitiert für die „Sympathie der Töne“ DESCARTES' Hinweis auf die enge Verwandtschaft der im Verhältnis der großen Terz und reinen Quinte stehenden Töne (S. 13) und kommt so zunächst zur ausführlichen Besprechung der *Trias harmonica perfecta* (des Durakkords, S. 13—16), stellt neben dieselbe die *Trias minus perfecta* (den Mollakkord), weiter die *Trias deficiens* (den verminderten Dreiklang), die *Trias superflua* (den übermäßigen Dreiklang) und endlich sogar auch die *Trias manca* (den „hartverminderten“ Dreiklang der Generalbaß-Schematisten). Die *Kirchentonarten* werden in einem kleinen historischen Exkurse (S. 22—26) erörtert, dann aber die 24 *Modi musici hodierni* im Anschluß an ANDREAS WERCKMEISTERs *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* (1687) dargelegt. Aus letzterer Schrift geht deutlich hervor, daß bei den deutschen Praktikern bereits vor 1687 sich die Termini *Dur-* und *Moll-Dreiklang* und *Dur-* und *Moll-Ton* eingebürgert hatten*).

---

*) Wie schnell die Lehre von den ‚Modi moderni‘ und ihren Transpositionen, nachdem einmal das entscheidende Wort gesprochen, die alten Skalen ganz aus dem Gemeingefühle verdrängte, mag man aus WERCKMEISTERs *Harmonologia musica* (1702) ersehen (S. 55): „Ich verachte hiermit keinen, so die modos (nämlich die alten) etwa nicht verstehen, ich rede nur mit denen, so die Lehre so schändlich verachten und doch nichts davon wissen. Die alten Musici haben hiervon gar zu viel Weitläufftigkeiten gemachet, wie bei dem GLAREANO zu ersehen, welcher einen großen Folianten von den modis musicis geschrieben; wer entlich zu den Antiquitäten Beliebung hat, kann dergleichen Autores lesen. Wir wollen allhier nur etwas von den 12 modis handeln, weil unsere *Choral-Lieder* und noch unterweilen andere musikalische Stücke darauf gerichtet werden: man könnte heutiges Tages wohl mit zween Modis auskommen.“ (S. 59): „Wem aber die alten Modi zu schwer fallen wollten, der muß doch zum wenigsten zweyer Modorum, als den Ionicum und Dorium, mit welchen der Mixolydius und Aeolius die nächste Verwandtschaft haben, sich bedienen und kann auch seine Harmonien sehr wohl darauf einrichten. Wer aber die alten Choralgesänge recht traktieren und sein Praeambulum accurat darauf einrichten will, der muß nothwendig alle 12 modos recht verstehen.“ Das ist wohl die erste Lanze, welche gebrochen wird, *die bereits veralteten Kirchentöne vor gänzlichem Untergange zu bewahren!*

Übrigens dauerte es eine geraume Zeit, bis die Transpositionen der modernen Tonarten auch in der Theorie durchweg ihre korrekte Orthographie

SORGE *schließt sich noch* WERCKMEISTER *an in deren Bekämpfung*, und schlägt die Namen *Modus perfectus* und *imperfectus* oder *Modus*

---

fanden. Während doch schon WERCKMEISTER 1702 die Noten *his* und *eis* richtig schreibt, führt LOR. MIZLER noch 1739 nach alter Gewöhnung der deutschen Tabulatur Skalen auf wie (S. 66): Cis, Dis, F (!), Fis, Gis, B (!), c (!), cis und: Dis (!), F, G, Gis (!), B, c, d, dis (!) usw. WERCKMEISTER unterscheidet zwar (*Musikalische Temperatur*, 1691 u. a.) korrekt Kreuztöne und Be-Töne, benennt aber letztere noch mit ‚*moll*', z. B. ist *e moll* = e♭, *a moll* = a♭; *as* ist nicht unser a♭, sondern a♯ (ais); *a dur* aber ist nicht etwa gleichfalls unser a♯, sondern vielmehr a als reine Durterz von f gestimmt (ebenso cis dur = Terz von a).

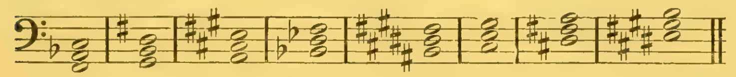
Die endgültige Regelung der *Benennung der Be-Töne* durch Anhängung von -es an die Buchstabennamen ist anscheinend das Verdienst JOH. GOTTFR. WALTHER[s] in seinem ‚*Musikalischen Lexikon*' (1732). Der Artikel *Es* lautet: „also sollte billig das mit einem ♭ bezeichnete *e* genannt werden, um es vom rechten *dis* dem Gebrauch nach zu unterscheiden; das mit zweyen ♭♭ bezeichnete *e* kann man *eses* (!) nennen (vgl. auch die allerdings noch nicht durchweg den heutigen Usus normierenden Artikel As, Ais, Eis usw.). Das ist deutlich die *Atmosphäre Bachscher Kunst*, sogar schon die Frage der Benennung der Doppelkreuztöne (vgl. Art. Fis durum) und Doppelbe-Töne wird geklärt. Von WALTHER nehmen zuerst SORGE (im *Vorgemach* [1745] S. 354) und MARPURG (in der Übersetzung von D'ALEMBERT[s] „Systematische Anleitung" usw. 1757) die neue Terminologie an. Gegen gewisse als Reminiszenzen der Kirchentöne sich länger haltende *Unregelmäßigkeiten im Vorzeichnungswesen* (z. B. c moll mit nur 2 ♭ [dorisch], a dur mit nur 2 ♯ [mixolydisch] usw.) wendet sich HEINICHEN in der unter dem Titel „*Der Generalbaß in der Komposition*" 1728 erschienenen stark erweiterten zweiten Auflage seiner „*Anweisung*" (S. 150. Anm.): „Zum Exempel, daß dem Modo e dur die 7ma maj. dis ebenso natural und essential sey als dem Modo c dur das h, solches wird wohl niemand in Abrede seyn. Gleichwohl wird dieses dis in praxi selten vor das Systema modi, am meisten aber vor die Noten selbst gezeichnet, da es denn scheint Accidental zu seyn . . . Dergleichen unrichtige Bezeichnungen der modorum, da bald die essentiale 7ma maj. bald die essentiale 6ta minor (der Molltöne) bald andere dem Modo eigene ♯ ♮ und ♭ nicht bezeichnet werden, haben wir noch unterschiedene in heutiger praxi . . . von denen *ausländischen* Reliquien der modorum musicorum wollen wir hier nicht reden." Bei den Franzosen scheint der Organist CHARLES MASSON (*Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique*, 1. Aufl., 1694) zuerst die modernen Tonarten aufgestellt zu haben (S. 9 der 3. Aufl. von 1705): „Les anciens se servaient du terme de Mode mais la plus grande partie des Modernes ont mis en usage celui de Ton en la place de celui de Mode à cause qui les diffé-

masculinus und *femininus* vor. Freilich sagt schon WERCKMEISTER selbst (a. a. O. S. 125) sehr richtig voraussehend: „Allein weil diese
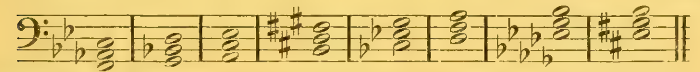
---

rentes manières des Chants de l'Eglise s'appellent Tons. Mais enfin de faciliter les moyens de parvenir plus promptement à la Composition, *je ne montrerai que deux modes,* sçavoir le *Mode majeur* et le *Mode mineur:* d'autant que ces deux Modes posez quelquefois plus haut et quelquefois plus bas renferment tout ce que l'Antiquité a enseigné et même les huit Tons que l'en chants dans l'église excepté quelques uns qui se trouvent irreguliers. Il ne sera pas difficile de faire la difference du Mode majeur d'avec le mineur parce que le Mode majeur procède par la tierce majeure depuis la note Finale jusqu'a la Médiante. Ces deux modes ont chacun trois notes qu'on appelle cordes ou notes essentielles *(Finale, Mediante, Dominante).* Le mode majeur en general est propre pour des chants de joye et le Mode mineur est propre pour des sujets serieux ou tristes." Die von MASSON aufgestellten neuen Tonarten beschränken sich auf die Töne der Grundskala (nebst b) als Finales mit der Vorzeichnung:

a) Modes majeurs.



b) Modes mineurs (sämtlich bis auf A moll mit dorischer Vorzeichnung).



Merkwürdigerweise fehlt hier B moll und ist Es moll aufgenommen! Diese Unvollständigkeit (nur 16 statt 24 Skalen) spricht sehr für die Wahrscheinlichkeit, daß WERCKMEISTER *ein wirklicher Bahnbrecher* war. Das in erster Auflage 1703 erschienene *Dictionnaire de Musique* von SÉBASTIEN DE BROSSARD gibt die 24 modernen Tonarten bereits vollzählig (S. 49): „Cette manière d'établir et expliquer (die 12 Kirchentöne) était supportable lorsqu'on ne se servait que des Cordes Diatoniques; mais depuis qu'un a pris l'usage de partager l'Octave en *12 demi-tons chromatiques,* on a bientôt rejetté cette distinction des modes Authentiques et Plagaux. On a vu sensiblement qu'un Mode Plagal n'était point absolument un veritable Mode, que ce n'était tout au plus qu'une extension de Mode Authentique et que tout Mode devait être Authentique . . . Tout mode doit avoir trois Cordes qu'on appelle essentielles (usw. wie bei MASSON: *Finalle, Dominante, Mediante*) . . . La Médiante enfin est celle qui partageant l'intervalle qui est entre la Dominante et la Finalle en deux tierces en fait aussi ce qu'on appelle *la Triade* ou le *Trio harmonique* . . . et comme des douze sons soit Chromatiques ou Diatoniques qui sont dans l'étendue de l'octave il n'y en a point

Termini nun so in Gewohnheit kommen, *wird wohl dieser Name bleiben.*“ SORGE fügt hinzu: „Es wird nun endlich an der Benennung nicht viel gelegen sein; wenn wir unsere beiderlei Moden nur recht verstehen und gebrauchen lernen. SORGE erkennt bereits in voller Klarheit, *daß die Durskala aus den Elementen dreier Durakkorde besteht* (S. 28): „Wir können auch sagen, daß die Trias perfecta, worin unser Modus masculinus anfängt und endiget, der Grund und Ursach dieser natürlichen Fortschreitungen sei, denn ein jeder Teil dieser Triadis verlanget eine Quint unter und über sich:

g h d
c e g
f a c

woraus denn unsere Klangfolge des Modi masculini oder perfecti entsteht, nämlich:

c d e f g a h c.

Den Grundton der Tonart nennt SORGE auch *Finalis*, die Terz *Medians*, die Quinte *Dominans*, und zwar ohne jede Erklärung, weil diese Termini bereits gebräuchlich sind.

Ganz vortrefflich sind die kurzen Bemerkungen über die der Modulation offenstehenden Wege (S. 29 und 56), nach denen man aus jedem Durtone in die Tonart seiner Sekunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte ausweichen kann aber mit Beschränkung auf dasjenige Tongeschlecht, welches der leitereigene Dreiklang der betr. Stufe hat. Die 7. Stufe wird ausgeschlossen, mit wiederholtem Hinweis auf die Merkwürdigkeit der Zahl 7 (7. Naturton, dissonante Septime usw.). Das Verhältnis der Paralleltonarten vergleicht SORGE dem Ehestande (S. 30), während er die Variante (C moll : C dur) als Konkubine bezeichnet.

---

sur lequel on ne puisse faire soit naturellement soit accidentellement une 3e majeure, il y a donc *douze Modes majeurs;* et comme il n'y a point sur lequel on ne puisse faire de même une 3e mineure, il y a aussi 12 *Modes mineurs.*“ Nach BROSSARD (das.) ist übrigens *Dominante* eigentlich nichts anderes als die alte *Reperkussion der Kirchentöne* (Studien z. Gesch. d. Notenschrift, S. 87); dazu stimmt es sehr wohl, daß auch BROSSARD selbst als *Dominante der Plagaltöne deren Sexte* bezeichnet (im 2. Tone f, im 4. c, im 6. a, im 8. h).

Alles dies und noch manches andere, das auszuziehen ich mir versagen muß, ist *gänzlich außerhalb des Generalbasses stehende eigentliche Theorie*, Versuch der Ergründung der Beziehungen der Töne untereinander und der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes. Mit dem 13. Kapitel (S. 33) aber tritt Sorge in die *eigentliche Generalbaßlehre und -Terminologie* über, wie gleich dessen Überschrift „*Vom Hauptakkord*" beweist: „Der Hauptakkord gründet sich auf die eben beschriebenen Triades und verdoppelt gemeiniglich und am allermeisten Sonum infinum dererselben durch eine einfache, doppelte oder dreifache Oktav . . . Es besteht demnach der Hauptaccord vierstimmiger Harmonie 1) aus der Basi, tiefsten oder Grund-Ton . . . 2) aus der von der Basi ab gerechneten Tertz, die sey nun groß oder klein, einfächtig oder zusammengesetzt (d. h. Terz, Dezime oder Septdezime) und 3) aus der gleichfalls von der Basi abgerechneten *Quint, sie sei nun perfecta, imperfecta oder superflua, simplex (5) oder composita (12, 19)*!"

Da haben wir wieder das Zusammenwerfen der heterogensten Kombinationen in den Topf eines Begriffes, das die eigentliche Theorie so stark hemmende besondere Wesen des Generalbasses; denn es handelt sich eben für den Generalbaß als solchen nur darum, *was gegriffen werden soll*, nicht aber, welchen Sinn das zu Greifende hat. Deshalb ist auch Sorge fortgesetzt gezwungen, zwischendurch wieder von Trias perfecta, imperfecta, deficiens usw. zu reden, sobald er Spezialbestimmungen geben will.

Von den vielen *Verboten gerader Bewegung in eine vollkommene Konsonanz*, welche der letzte Ausbau der Kontrapunktlehre aufgestellt hatte, ist bei Sorge kaum mehr etwas übriggeblieben; zwar warnt derselbe S. 35 vor *häufigerem* parallelen Übertreten aus der Terz (Dezime) in die Oktave, bemerkt aber bereits S. 34 summarisch: „*Die sogenannten verdeckten Oktaven machen mehrenteils nur unnötige Schwürigkeit und verdienen nicht, daß man viel Wesens davon macht* (!). *Genug wenn man sonsten rein setzet und spielet.*" Von verdeckten Quinten spricht er überhaupt nicht*).

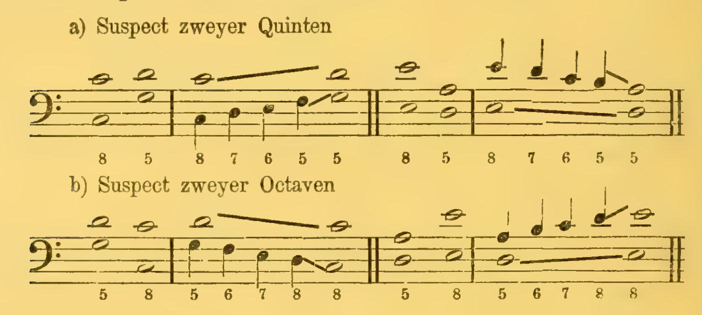
*) Das zweifelhafte Verdienst, an Stelle der zahlreichen auf die mannigfachste Weise motivierten Einzelverbote von allerlei Intervallfolgen klipp

Der 1746 erschienene 2. Teil handelt von den *Versetzungen des Hauptakkords*, dem Sextakkord (mit der Terz als Baßton) und

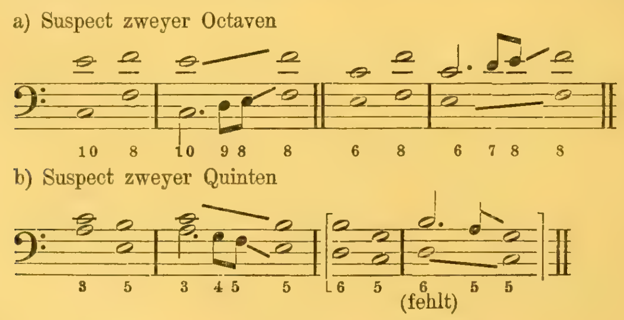
---

und klar das *generelle Verbot der verdeckten Oktaven und Quinten (parallele Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz)* gesetzt zu haben, muß, wie es scheint, dem Nürnberger Kapellmeister JOHANN ANDREAS HERBST zugeschrieben werden, dessen *Musica poetica sive Compendium melopoeticum* (1643), dasselbe S. 17—18 in folgender Fassung in die Welt setzt:

„Es ist zu wissen, daß man von einer perfect consonanz zu andern perfect ohne contrari Gang nicht gehen soll, die Ursach ist diese, weil in diesem Sprung der Quint *ein suspicion, Argwohn und Verdacht zweyer Quinten und zweier Octaven entstehet*, welches denn als vitia zu vermeiden seyen, wie aus dem Exempel dess Intervalli klärlich zu sehen ist:
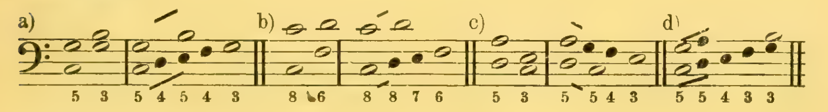


„Warumb man von der imperfect zur perfect consonanz ohne den contrari Gang und observierung des Semitonii (nach der alten Regel, daß bei 3 > 1, 3 < 5, 6 < 8 etc. eine der beiden Stimmen einen Halbtonschritt machen muß, vgl. S. 405 ff.) nicht gehen kann, ist zu wissen, dass in diesem pass oder Gang gleicher gestalt gemeldete vitia, Irrthumb und Verdacht zweyer Octaven und Quinten, wie in dem ersten gesagt ist, dadurch entstehet, als aus diesem Exempel zu ersehen ist:
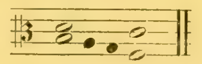


dem Quartsextakkord (mit der Quinte als Baßton). Ob diese klare Lehre von der Versetzung der Akkorde ganz unabhängig von

---

WERCKMEISTERs *Hodegus* (1687) steht bezüglich der „verdeckten“ ganz auf dem Standpunkte HERBSTs, kennt aber ebenfalls noch nicht den Terminus „verdeckt“ (S. 88): „Derowegen ist nun dieses unser Vorhaben, einem Music liebenden kürtzlich zu weisen, wie er die *verborgene* (!) *Vitia* und *vercolorirte octaven und quinten* vermeiden könne ... (z. B. h↘g / g↘c oder a′↘d′ / f↘d); denn obschon die Quinten und Oktaven nicht ausdrücklich vorhanden, *so ist bekannt, dass die Natur gradatim geht und die in der Mitte verborgenen sonos in mente mitmachet,* und wenn es dann ad terminum ultimum kommt, so lässt sich der verborgene progressus, so ad simplicitatem strebt und verbothen, mitvernehmen (c↗g / c↗g ist s. v. w. e f g / c d e f g usw.).“
Zur Vervollständigung sei hier gleich die denkwürdige Leistung LORENZ MIZLERs (*Musikalische Bibliothek* [1736 ff.), I. 1. S. 20) angeschlossen, nämlich die *Aufweisung verdeckter Quinten und Oktaven a parte post* (!), der aus ganz dem gleichen Grunde falsch sein sollenden Parallelbewegung *aus* einer Oktave oder Quinte in irgendein anderes Intervall, welches Verbot der Komposition den letzten Rest von Freiheit rauben würde, wenn man es ernst nähme:



„so ist (bei a) auch g↗h / c↗g eine *verdeckte Quinte,* weil in dem Raume von c bis g ein Ton, nämlich e enthalten, welcher mit h eine Quinte macht“ (hier läßt den Herrn Magister auch noch der letzte Rest seiner fadenscheinigen Logik im Stich, da gerade die Bezugnahme auf das e keine Quinte erweist, wie die unterschriebenen Zahlen zeigen; MIZLER hätte wie bei d) demonstrieren müssen [Quinte g↗a / c↗d]). Die Termini „offen“ und „verdeckt“ verdanken wir jedenfalls der wörtlichen Übersetzung aus FUX' *Gradus ad parnassum* (1725), welche zu der Führung:



bemerkt (S. 49): „eo casu duae quintae continenter se sequuntur, quarum

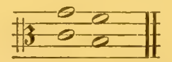
RAMEAU entstand (SORGE stellt die Bekanntschaft mit dessen Werk [singular] im dritten Teil ausdrücklich in Abrede) muß dahingestellt bleiben; so gut er sicher unabhängig von TARTINI, wenn auch *später* als dieser, die Kombinationstöne entdeckte, mag ihm auch die glückliche Formulierung dieser, wie wir sehen dem Gemeingefühl schon früher allmählich aufgegangenen Erkenntnis selbständig gekommen sein*). Jedenfalls ist folgende Motivierung sein Eigentum (S. 68): „Die Sexten entspringen von den Terzen, das ist unstreitig; denn gäbe es keine Terzen, so gäbe es auch keine Sexten. Nun entspringet die kleine Sexte von der grossen Terz, welche vollkommener, ja weit vollkommener ist als die kleine Terz . . . *derohalben ist die kleine Sext vollkommener als die grosse.*" Prägnanter als in diesem Satze kann sich schwerlich der gänzliche Umschwung der Betrachtungsweise der Intervalle aussprechen, welcher sich seit FRANCO VON CÖLN vollzogen hat, für den die kleine Sexte noch eine richtige, wirkliche Dissonanz blieb.

Hübsch, wenngleich den Kern der Sache nicht treffend, ist der Versuch SORGEs, die Minderwertigkeit des „Quartsextakkords" gegenüber dem „Hauptakkord" zu erweisen (S. 108):

„Man sollte meinen, dieser Quartenakkord müßte vollkommener sein als der Hauptakkord, aus welchem er hergeleitet wird, weil seine Termini constitutivi 3 : 4 : 5 der Unität näher wären als 4 : 5 : 6, allein es ist oben bereits gesagt worden, was die Klänge, auf welche die Zahlen 1, 2, 4, 8 usw. fallen, vor einen Vorzug vor

---

una expressa seu *aperta* altera vero *coperta* seu abscondita est." (Als Kuriosität sei noch aus MIZLERs Bericht (in der Übersetzung von FUX' *Gradus*) angemerkt, daß manche die verminderte Quinte *vor* der reinen zulassen, die umgekehrte Folge aber verbieten; es scheint, daß in MIZLERs Kopfe schließlich alles durcheinander ging, so daß er in:



die zweite Quinte als die „weiter vorn" befindliche [im Notenbilde] verstand!)

*) Vgl. S. 431. Vgl. zu den dort angeführten Stellen auch noch WERCKMEISTERs *Harmonologia* [1702] S. 5: „sobald eine Zahl darüber gefunden wird, so ist dieselbe Note nicht mehr die Wurzel der harmonia, es ist nur *ein geborgtes und entlehntes Fundament.*"

anderen haben. Trias perfecta kann auch so stehen: 2 : 3 : 5 c g e′ ja gar 1 : 3 : 5 C g e′, aber der Quartenakkord, so von ihr herstammt, kann unter 3 keine Zahl aufweisen. Das ist nun die Ursach, warum Tertia major 4 : 5 vollkommener ist als Quarta 3 : 4, denn sie kann sich nicht nur in 4 : 5, sondern auch in 2 : 5, ja in 1 : 5 sehen lassen, dahingegen die Quarte mit ihr numeris radicalibus nicht unter 3 : 4 kommen kann. *Diese Anmerkung hat, soviel ich weiß, noch kein Theoreticus gemacht*" (doch kommt bereits Werckmeister im *Hodegus* S. 80 ungefähr auf dieselbe Schlußfolgerung).

Als eine unglückliche Konsequenz des Generalbaßbegriffes des *Hauptakkords* (Dreiklangs, gleichviel mit *was für* Terz und Quinte) ist Sorges Versuch anzusehen (S. 120—121), *die Konsonanz auch der verminderten und übermäßigen Quinte und Quarte zu erweisen*, welche zur Aufstellung von *3 oder noch mehr Graden der Konsonanz* (!) führt. Der brave Joh. Fr. Daube (*Generalbass in drey Accorden*, 1756) wendet (S. 10) sich scharf gegen solche Übertragung des Konsonanzbegriffes auf die chromatisch veränderte Quinte und Oktave (welche auch Mattheson aufstellt): „Alle diese Intervalle sollen wohlklingende heißen, nur weil sie dem Namen nach von Konsonanzen abstammen: welches aber ebensowenig sein kann, als man alle Dissonanzen, die von Konsonanzen abstammen, vor Konsonanzen passieren lassen kann . . . Der beste Schiedsrichter ist das Ohr der sehr Verständigen, Verständigen und Unwissenden . . . Der Überfluß der wahren Konsonanzen kann noch eher in allen Gattungen von Melodien gedultet werden als nur eine geringe Anzahl von diesen *falschen bloßen Namens-Verwandten.*"

Dagegen ist es wieder rein spekulative Theorie, wenn Sorge in dem Verhältnis 4 : 5 : 6 : 7 (dem „natürlichen" Septimenakkorde) den *Ursprung aller Dissonanzbildung* erblickt; hier berührt er sich noch mehr als sonst mit Rameau, leitet sogar auch wie dieser den *verminderten Septimenakkord* vom kleinen Nonenakkorde ab (S. 347 und 379), was aber vor ihm in Deutschland auch schon G. Ph. Telemann getan (*Evangelisch musikalisches Liederbuch*, 1730), der auch schon *Undezimen-* und *Terzdezimenakkorde* aufstellte. Fétis stellt mit Recht Sorges *Vorgemach* sehr hoch, wenn ich auch nicht ganz verstehe, inwiefern die Sorge von Fétis zuge-

schriebene Aufstellung selbständiger nicht von den konsonanten Akkorden abgeleiteter Akkorde ein besonderes Verdienst wäre (ich vermag aber dergleichen bei Sorge nirgend zu finden). Unter den an die Generalbaßbezifferung anknüpfenden Harmonielehren ist jedenfalls das *Vorgemach* eine der gediegensten Arbeiten, kommt aber natürlich aus dem Dilemma nicht ganz heraus, daß sie *mit zwei heterogenen Gruppen von Begriffen arbeitet*, den rein praktischen, nur Stufen vom Baß abzählenden und den rein theoretischen, von den natürlichen Verwandtschaftsverhältnissen der Töne abstrahierten. *Bis zum Bewußtwerden dieses Konfliktes kommt* Sorges *Lehre nicht;* denn noch sind die praktisch wertvollen Seiten des Generalbasses zu wichtig für die tägliche Musikübung. Erst mit dem *Aufhören des Generalbaßspielens*, d. h. mit dem *Verschwinden der Generalbaßbezifferung aus den Partituren der Komponisten* konnte der Gedanke aufkommen, auch für die theoretischen Erörterungen die Generalbaßbezifferung durch etwas Zweckmäßigeres zu ersetzen.

Als *Versuche, Theoretisches in die Bezifferung selbst zu tragen* (welche bis in die Zeit der Entstehung derselben zurückreichen), muß man gewisse *überflüssige Zeichen* ansehen, wie z. B. das ♯, wo die große, und das ♭, wo die kleine Terz leitereigen ist, auch das ♭ 5 für die leitereigene verminderte Quinte. Rousseaus *Dictionnaire de musique* gibt im Artikel *Chiffres* eine Zusammenstellung gleichbedeutender Bezeichnungen (auch reproduziert in dem von Framéry und Guingené bearbeiteten Teile der *Encyclopédie méthodique*, Paris 1791). Darin ist besonders bemerkenswert die *abweichende Bedeutung des Durchstreichens* der Zahlen im Sinne der *Verminderung* (5̸ statt ♭ 5 für die verminderte Quinte, 7̸ statt ♭ 7 für die verminderte Septime), deren sich auch Sorge bedient (vgl. auch Sorges Bericht über den ‚*Telemannischen Bogen*‘ (⌒5 für die verminderte Quinte)*). Heute wird bekanntlich das Durchstreichen nur noch im Sinne der Erhöhung angewendet, in welchem es aber auch z. B. schon in Heinichens „*Der Generalbaß in der Kompo-*

*) Telemanns *Nouveaux Quatuors en six Suites à une Flûte Traversière, un Violon, une Basse de Viole, ou Violoncel et Basse Continuë (Paris, grav. par Den. Vincent) chez l'auteur M. Vater, M. Boivin e t Le Clerc.* [B. B.] haben auf der Rückseite des Titels ein *Avertissement*: La quinte mineure, 5̸, se chiffre ici

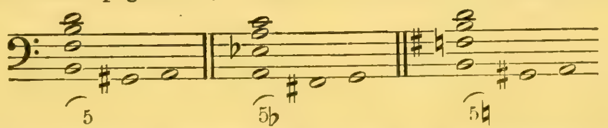
sition“ (1728) O. 112 erklärt ist, dgl. in WALTHERs *Lexicon* (1732), DAVID KELLERs „*Treulichem Unterricht*“, 1734 u. a. m. sich vorfindet. Es scheint, daß CORELLI gegen Ende des 17. Jahrhunderts diese äußerst bequeme Abkürzungsweise aufgebracht hat, welche, von HÄNDEL und BACH angenommen, schnell allgemein wurde. RAMEAU konstatiert bereits in seiner *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732) den allgemeinen Gebrauch (S. 3): „Si *l'on barre généralement* le 2, le 4 et le 6 pour y tenir lieu de Dieze, se barre au contraire le 5 pour y tenir lieu du Bémol; et si la plûpart barrent le 7 pour y tenir lieu du Bémol (!) d'autres au contraire le barrent pour y tenir lieu de Dieze. Tant nos Compositeurs sont peu d'accord sur leur manière de chiffrer!“

Natürlich ist auch ein überflüssiges Durchstreichen z. B. 6̸ über einem *des* in C dur, zur besseren Markierung der übermäßigen Sexte, ein solches Hereinziehen theoretischer Begriffe, das zwar in einer modernen Harmonielehre (nach getroffener Vereinbarung) vielleicht nicht anfechtbar ist, in einen fürs Spielen berechneten Generalbaß aber nicht gehört.

Diese und ähnliche inneren Widersprüche und von verschiedenen Autoren verschieden gehandhabten Abweichungen der Generalbaßschrift vom Grundprinzip gaben RAMEAU den Anstoß, einen ersten Versuch zur Ersetzung des Generalbasses durch *eine die Stellung der Harmonien in der Tonart* anzeigende neue Akkordschrift zu unternehmen.

---

tout autrement. L'auteur en propose de deux sortes dont les unes sont marquées naturellement ou selon les signes de la clef 5 5 5 ou quand le ♭ et ♮ se rencontrent à la suite de la modulation. 5♭ 5♮ Les autres se distinguent par une liaison au dessus du chiffre 5, 5♭, 5♮. Les exemples des Quintes premières demandent ordinairement la sixte pour accompagnement, et les autres au contraire demandent l'octave:



Vgl. auch die Tabelle in TELEMANNs Vorrede zu „*Musikalisches Lob Gottes usw.*“ (1744), abgedruckt bei JOH. WOLF. *Hdb. d. Notationskunde* II, 321.

16. KAPITEL.

MUSIKALISCHE LOGIK.

Fragt man sich, worin eigentlich die *Aufgabe der Theorie einer Kunst* bestehe, so kann die Antwort nur lauten, daß dieselbe *die natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe.* Diese Aufgabe ist selbst gegenüber einer im Kindheitsstadium befindlichen Kunst keine leichte, wächst aber naturgemäß mit der Komplizierung der aufgewandten Mittel und der Größe der Konzeptionen ganz außerordentlich. Da nur selten kunstschöpferische Potenz und die Neigung zu begrifflicher Zergliederung in demselben Individuum sich vereinigt finden, so hat im allgemeinen die Phantasie des schaffenden Künstlers mit ihrem intuitiven Erfassen des natürlich Gesetzmäßigen einen gewaltigen Vorsprung vor der Theorie, welche nur Zoll für Zoll in harter Arbeit ihre schwebenden Brücken von der greifbaren Wirklichkeit aus nach der Welt der schaffenden Kräfte hin vorschieben kann.

Keine zweite Kunst weist so wie die Musik eine fortgesetzt fortschreitende Entwicklung auf; begann doch dieselbe erst vor etwa tausend Jahren, sich durch langes, mühevolles Ringen in Besitz eines ihrer wichtigsten Wirkungsmittel zu setzen, womit der Theorie ganz neue, dem Altertum fremde Probleme gestellt wurden (Polyphonie). Die Jahrtausende alte monodische Musik hätte wohl, sollte man meinen, von den Theoretikern des Altertums, zu denen ganz hervorragende Denker und Kunstverständige zählten, ihrem Grundwesen nach enträtselt werden sollen. Aber das ist keineswegs geschehen; vielmehr bedurfte es erst der ganzen Entwicklung

der mehrstimmigen Musik von ihren rohesten Anfängen bis zu ihrer sublimsten Durchgeistigung und der endlichen Wiederauflösung der klar vorgestellten Harmonie in eine multiple Melodie, um das Wesen der Monodie theoretisch vollkommen zu erschließen: denn *auch die einstimmige, einfache Melodie, wie sie in den erhaltenen Denkmälern antiker Kunst vorliegt, beruht durchaus auf harmonischer Grundlage.*

Eine Ahnung dieses Sachverhalts ist freilich schon den griechischen Theoretikern aufgegangen, wie sich unzweifelhaft aus ihrer Skalenlehre und insbesondere aus des ARISTOTELES (oder Pseudo-Aristoteles) Betonung der Bedeutung der Mese ergibt (Probl. XIX 20 u. 36). Das Prinzip der *Tonalität*, der Bezogenheit der Töne einer Melodie auf einen *Hauptton*, durch die Stellung zu welchem erst alle andern Töne einen bestimmten *Sinn* erhalten, ist zwar erst in neuester Zeit mit Nachdruck und Bedeutung von FR. J. FÉTIS in seinem *Traité de l'harmonie* (1844) bzw. nach seiner Versicherung schon 1832 in seinen musikästhetischen Vorlesungen aufgestellt worden; dasselbe hat jedoch, wenn auch nur geahnt, nicht klar ausgesprochen, bereits die Aufstellungen der Theoretiker des Altertums und Mittelalters geleitet, bis es an der Schwelle der Neuzeit in der Erkenntnis der Einheitsbedeutung des konsonanten Akkordes in eminenter Weise in den Vordergrund trat, so daß schließlich FÉTIS mit seiner Formulierung leichte Arbeit hatte. Im Grunde ist es wohl schließlich nur das *Wort*, was wir FÉTIS verdanken und *vielleicht* eine Erweiterung der Bedeutung des Begriffes (einschließlich der Modulationen); selbst dies ist aber fraglich. Die Alten kannten sehr wohl die Modulation durch Einführung chromatisch veränderter Töne, welche eine Transposition des ganzen Systems bedeutete, wie ihre reich entwickelten Transpositionsskalen und die Notizen der Theoretiker über deren Verknüpfung beweisen. Und auch das Zeitalter der Kirchentöne, von welchem FÉTIS sagt, daß dasselbe keinerlei notwendigen Übergang aus einer Tonart in die andere gekannt habe (bis zum Ende des 16. Jahrhunderts!!), hatte von Anfang an wenigstens ein Transpositionsmittel zur Verfügung (♭ neben ♮); es ist aber auch noch gar nicht so ausgemacht, daß z. B. der Übergang aus dem Dorischen

in das Mixolydische oder Phrygische nicht ein wirklicher Wechsel der Tonart, eine Modulation war; die Teilschlüsse auf anderen Tönen als der Finalis bedeuteten sicher, wenn nicht immer, so doch oft einen Wechsel der Tonalität. Die Weiterdenkung des von Fétis angesponnenen Gedankens müßte dahin führen, das Zukunftsideal der Harmoniebewegung in der Lossagung von aller tonalen Einheit im Großen zu sehen; in der Tat kommt Fétis selbst auf seiner Stufenleiter des *Ordre unitonique, Ordre transitoire, Ordre pluritonique* und *Ordre omnitonique* zu diesem *schwindelnden Ausblick in das harmonische Chaos der fortgesetzten enharmonisch-chromatischen Modulation* und tut sich darauf etwas Besonderes zugute (S. 191): „Qu'on ne s'y trompe pas, le principe et les formules que je viens de faire connaître sont la voie d'un monde nouveau de faits de Tonalité ouverte aux artistes: *c'est le dernier terme de l'art sous le rapport harmonique*“ (vgl. dazu die sehr vernünftigen und auch selbst gegenüber Fétis' Standpunkte eine kräftige Abwehr bedeutenden Bemerkungen Kirnbergers [*Kunst d. r. Satzes*, I. S. 132—33] über die durch enharmonische Verwechslungen, übergangene Auflösungen und daraus sich ergebende fortgesetzte Folgen von Dissonanzen, welche „besonders zur Zeit des Marcello sehr in Gebrauch gewesen“ seien, neuerlich aber wieder mehr abkämen).

Als Äußerungen der allmählich keimenden Erkenntnis der harmonischen Natur alles musikalischen Formenwesens erschienen uns zuerst die Begriffe der *Finales* und *Sociales* der Kirchentöne, welche auch die Hauptpunkte für die Abschlüsse im Einklang für die junge Mehrstimmigkeit bilden, weiter die allmähliche Herausbildung der *mehrstimmigen Klauseln*, in denen sozusagen der harmonische Instinkt zum ersten Male greifbar ins Bewußtsein tritt, während für lange Zeit noch die mittleren Strecken der durch Klauseln abgegliederten Abschnitte völlig der Willkür überlassen scheinen. Seit der erstmaligen Aufstellung des Begriffes des konsonanten Akkords (bei Walter Odington) und besonders seit der nachdrücklichen Gegenüberstellung der Dur- und Moll-Harmonie (bei Zarlino) entwickelt sich schnell die Erkenntnis, daß *ganze Gruppen akkordischer Bildungen gleiche harmonische Bedeutung*

haben. Zwar wird diese Erkenntnis zunächst wieder verdunkelt durch das mechanische Wesen der Generalbaßbezifferung, welche ganz heterogene Tonverbindungen zu neuen Kategorien vereinigt; anderseits leistet aber gerade diese mechanische Vereinigung wieder unschätzbare Dienste zur, wenn auch zunächst etwas verschwommenen *Verallgemeinerung der komplexiven Tonvorstellungen*, deren Abklärung die *wirkliche Harmonielehre, die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* und damit die *Lehre von der harmonischen Bedeutung der Töne einer Melodie (Klangvertretung)* zeitigt. *Skalen* erscheinen nun nicht mehr als zufällige, sondern als *notwendige Tonfolgen* (Sorge). Die Lehre von der Kadenzbildung greift immer mehr von den Abschlüssen der Teile auch auf die Folgeordnung der Harmonien innerhalb derselben über und schließlich entwickelt sich eine vollständige *Lehre von der immanenten Logik der Harmoniefolgen*, eine Lehre von der *natürlichen Gesetzmäßigkeit der Harmoniebewegung.* Die seit Descartes, Mersenne und Athanasius Kircher (*Musurgia universalis* 1650) von den Musiktheoretikern mehr und mehr beachtete *Sympathie der Klänge* erscheint als erster Fingerzeig der Natur, daß nicht die beschränkte Konsonanzenlehre der Alten, welche die Terzen und Sexten ausschloß, sondern vielmehr die erweiterte, auf den ‚*Numerus senarius*‘ basierte, und zwar in dessen zwiefacher Anwendung auf die Saitenlängen (absteigende Reihe der natürlichen Verwandten, *Untertonreihe*, Mollharmonie) und die Schwingungszahlen (aufsteigende Reihe, *Obertöne*, Durharmonie) das Rechte trifft. Dazu kommt als weitere Bestätigung Joseph Sauveur' Aufweisung der *natürlichen Zusammensetzung der Klänge* aus der Reihe der *harmonischen Obertöne* (1700 in den Sitzungsberichten der Pariser Akademie der Wissenschaften), welche Jean Philippe Rameau seinem Harmoniesystem zugrunde legt (*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* 1722). Endlich weisen Giuseppe Tartini (*Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia*, 1754; die Entdeckung selbst fällt aber nach seiner zweiten Schrift *De' principj dell' armonia musicale* [1767] in das Jahr 1714)*), sowie der Franzose Romieu

*) (S. 36): „Nell anno 1714 giovine di anni 22 incirca scopre fortunatemente sul Violino questo fenomeno in Ancona dove non pochi ricor-

(Sitzungsberichte der Ges. der Wissenschaften zu Montpellier 1751 [die Entdeckung will er 1743 gemacht haben], besprochen von SERRE, *Essais sur les principes de l'harmonie* 1753) und der Deutsche SORGE (*Vorgemach* S. 12) ungefähr gleichzeitig und anscheinend voneinander unabhängig auf das Phänomen der *Kombinationstöne* als eine weitere Offenbarung des natürlichen Zusammenhangs der Töne untereinander hin, so daß sich ziemlich schnell der moderne Begriff der *Tonverwandtschaft* entwickelt, welcher der ganzen neueren Musiktheorie, soweit diese nicht in dem ausgetretenen Geleise der nur praktischen Generalbaßlehre weitertrottet, ein eigenartiges Gepräge gibt.

Die Initiative für die neue Behandlung der Harmonielehre als einer *Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes* ergriff RAMEAU; dieser Ruhm bleibt ihm auf alle Fälle, wenn auch sein System als ein keineswegs abgeschlossenes bezeichnet werden muß. Der Hauptmangel von RAMEAUs erstem Werk, dem *Traité de l'harmonie* (1722), liegt in der Nichtberücksichtigung der bereits von ZARLINO, SALINAS u. a. aufgewiesenen *Dualität der Tonbeziehungen.* RAMEAU kennt ZARLINOs Schriften sehr wohl und zitiert sie wiederholt, setzt sich aber gleich auf der ersten Seite des *Traité* schroff in Gegensatz zu denselben und unternimmt es, mit neuen Mitteln gegen die Autorität des „Fürsten unter den neueren Musikern" Sturm zu laufen*). Er wirft ZARLINO Inkonsequenz vor**), da er die Sexte einmal durch Umkehrung der Terz, das

---

devoli testimonj sopravvivono ancora. Lo comunica fin de quel tempo senza riserva e mistero ai Professori di Violino. Lo fa *regola fondamentale di perfetto accordo* per i Giovani della sua scuola nell' anno 1728 incominciata in Padova."

*) (S. 18): „. . . nous devons nous attacher principalement à cet Auteur, qui a servi de modèle à sa posterité, *auquel on nous renvoye toujours à l'égard de la pratique*, qui est encore *l'Oracle* de quelques Musiciens et que Monsieur de BROSSARD même appelle le *Prince des Musiciens modernes.*"

**) „Zarlin *après* avoir remarqué dans ses Demonstrations Harmoniques (Rag. 2°. def. X) que les Sixtes sont renversées des Tierces, dit dans ses Institutions (! diese sind aber das ältere Werk!) qu'elles sont composées d'une Quarte et d'une Tierce, ce qui fait perdre de vûë sa premiere proposition" (S. 14).

andere Mal durch Zusammensetzung von Quarte und Terz ableite; was er über die Behandlung der Dissonanzen geschrieben, sei haltlos und konfus*). Am meisten aber inkommodiert ihn Zarlinos *duale Begründung der Harmonie,* deren Bekämpfung er zunächst die Seiten 18—20 widmet und auf die er auch später mehrfach zurückkommt — wohl in dem unbehaglichen Bewußtsein, daß seine eigene einseitige Ableitung des gesamten harmonischen Wesens aus dem Phänomen der Obertöne für die Mollkonsonanz eine befriedigende Erklärung nicht ergibt. Nachdem er Mersennes Ausstellung (vgl. S. 390, 399) aufgewärmt, daß die harmonische Reihe, wie sie Zarlino entwickelt, eigentlich gar nicht der natürlichen Zahlenreihe entspricht, sucht er Zarlino darum lächerlich zu machen, daß derselbe anstatt sich mit der Auffindung der Reihe der Obertöne zu begnügen, dieselbe „auf den Kopf stelle" und uns zumute, eine analoge umgekehrte Reihe vorzustellen**).

*) „. . . s'il parle des Dissonances c'est sans aucun fondement et le principe se trouve confondu partout dans ses Démonstrations, dans ses Regles et dans ses Exemples" (S. 20).

**) „Zarlin après avoir remarqué que la Musique est subordonnée à l'Arithmétique, que l'unité qui est le principe des nombres nous represente le corps sonore, dont on tire la preuve du rapport des sons, et que l'Unisson est le principe des Consonances; Zarlin dis-je, oublie tout cela dans ses Démonstrations et dans ses regles loin d'y suivre le principe qu'il vient de declarer plus il pénètre plus il s'en eloigne, et s'il ne peut s'empescher de nous le laisser appercevoir dans une corde entiere dont il propose la division et qui est ce corps sonore, dont nous venons de parler, il efface cet objet de nôtre idée par une nouvelle comparaison qu'il fait en particulier de chaque longueur qui resulte de cette division, en y confondant pour lors la corde entiere, qui bien loin d'y servir de principe devient au contraire dépendante de ce qui en dependait auparavant. . . . sans prevoir que le rapport, que ces nombres ont entr'eux suffit pour nous donner l'intelligence la plus parfaite que l'on puisse souhaiter de l'Harmonie, et qu'il ne s'agit pour en venir à la preuve, que d'attacher une nouvelle idée a ces nombres, en disant que puisque la Musique est subordonnée à l'Arithmétique et si la progression Harmonique doit aller en diminuant il n'y a qu'a s'imaginer que les nombres qui marquent la multiplication de l'unité dans l'Arithmétique marquent au contraire dans l'Harmonie la division de cette unité en autant de parties egales qu'ils contiennent d'unités de sorte que tel qui ne s'attache qu'a la proprieté des

Wir wollen uns bei diesen ersten Versuchen RAMEAUs, eine naturwissenschaftliche Begründung der Harmonielehre zu geben, nicht aufhalten. RAMEAU war ein ausgezeichneter, sogar unzweifelhaft ein hochgenialer Musiker, aber nur ein mittelmäßiger Mathematiker und Physiker, auch als Logiker keineswegs hervorragend. So weiß er zur Motivierung der Beschränkung des Konsonanzbegriffs auf die durch die Zahlen 1—6 gegebenen Verhältnisse nichts Besseres vorzubringen als die wörtliche Übersetzung eines Ausspruches DESCARTES', dessen Hauptteil er aber mißversteht oder wegläßt (CARTESII *Compendium musicae*, Ausg. Frankfurt 1645, S. 11): „Rursus possum dividere lineam A B in 4or partes vel in 5e vel 6, nec ulterius fit divisio: quia scilicet aurium imbecillitas sine labore minores (verdruckt ‚majores') sonorum differentias non posset distinguere"; RAMEAU, *Traité* S. 4: „Je puis encore diviser la ligne A B en 4, en 5 ou en 6 parties, pas d'avantage, parce que la capacité des oreilles ne s'étend pas au-de-là." Daß dieses Haltmachen des Konsonanzbegriffes bei der 6 ein Problem ist, über das schon tüchtige Theoretiker lange vor RAMEAU ernsthaft nachgedacht haben, scheint dieser nicht zu ahnen, auch versteht er nicht, daß DESCARTES an die *kleinen Stimmungsunterschiede* denkt, welche die durch weitere Teilungen zu findenden Töne gegenüber den durch die Teilungen bis 6 bestimmten ergeben würden (vgl. S. 395, 397 die Untersuchungen SALINAS').

Die Manipulation, vermittels deren RAMEAU zur Koordinierung des Mollakkords mit dem durch die 6 ersten Obertöne allein gegebenen Durakkorde gelangt, sticht unvorteilhaft ab gegen das streng logische Verfahren ZARLINOs in der Gegenüberstellung der beiden Reihen*), was natürlich nicht unbemerkt blieb und später

---

nombres ne trouve rien ici que de simple et de naturel dans la musique et il en fait la preuve aussi facilement de cette facon que de l'autre: mais pour n'avoir pas voulu hazarder cette supposition, *Zarlin aime mieux fatiguer nôtre esprit par une seconde operation, ou il renverse non seulement la progression naturelle des nombres mais encore tout ce bel ordre d'Harmonie*" usw.

*) *Traité* S. 36: „*L'accord parfait mineur* pourrait être demontré comme majeur (?), puisqu'il est composé de même et qu'il donne par son renversement les mêmes (?) accords que le majeur nous a donné, n'y ayant de diffe-

Rameau selbst veranlaßte, zur Begründung der Mollkonsonanz nach Art Zarlinos *auf die Untertonreihe* zurückzukommen. Rameaus Schrift *Génération harmonique* (1737) bringt in der Vorrede das ehrliche Geständnis: „Quelques précautions que j'aie prises dans mes autres livres contre l'usage et l'autorité, je n'ai pû cependant m'empêcher d'y souscrire en certains cas ou mon principe ne m'éclaircissait pas d'assez prês, comme dans les bornes du Mode, dans son *origine* même (!) . . . mais plus attentif qu'auparavant et *plus en garde que jamais contre mes premières idées*" etc. Doch verhält er sich noch fortgesetzt ablehnend gegen die Begründung der Konsonanz durch die Proportionen oder Progressionen, welche nur von Belang für die Musiktheorie seien, weil sie sich mit den Verhältnissen der mitklingenden Töne decken, nicht aber selbst als Prinzip gelten. Der Text des Buches bringt sodann eine Anzahl neuer Thesen *(Propostions), welche den Physiker und Physiologen von heute in Staunen versetzen müssen.* Es scheint, daß die beiden Physiker de Mairan und de Gamaches, besonders der erstere (a. a. O. S. 3) Rameau die Formulierung dieser Sätze an die Hand gegeben haben, da etwas gleich Knappes und gleich Klares auf tonpsychologischem Gebiete sich *weder vorher noch später* in Rameaus Schriften findet. Die uns besonders interessierenden Sätze lauten (S. 4—7):

„*V*ᵉ *proposition.* Un corps sonore mis en mouvement communique ses vibrations non seulement aux particules de l'Air capables des *mêmes* vibrations, mais encore à toutes les autres particules *commensurables aux premières;* et ces différentes particules réagissent a leur tour sur ce même Corps aussi bien que sur tous ceux qui l'environnent, tirent non seulement differens Sons des *différentes parties aliquotes* de ce premier Corps et par là lui font rendre des sons plus aigus que celui de sa totalité; mais elles agitent encore

---

rence que dans la *disposition des tierces* (!) dont la quinte est formée, la tierce qui a été majeure d'un côté étant mineure de l'autre ainsi que les sixtes qui en proviennent." Diese Behandlung der Lage der beiden Terzen in der Quinte als völlig irrelevant (vgl. auch *Nouveau systême théorique* S. 6) benimmt natürlich der Bezugnahme auf die Obertonreihe zur Begründung der Durkonsonanz jeden Wert.

tous ceux d'alentour qui sont capables des mêmes vibrations et les font quelquefois même resonner (!?)."

„*VII*e *proposition. Les sons les plus commensurables* sont ceux qui se communiquent leurs vibrations le plus aisément et le plus fortement . . . d'ont il suit, que l'effet de la plus grande commune mensure entre les corps sonores qui se communiquent leurs vibrations par l'entremise de l'air doit l'emporter sur celui de toute autre partie aliquote puisque cette plus grande commune mensure est la plus commensurable."

„*XII*e *proposition.* Ce qu'on a dit des corps sonores doit s'entendre également des *Fibres qui tapissent le fond de la Conque de l'Oreille: ces Fibres sont autant de corps sonores* auxquels l'Air transmet ses vibrations et d'ou le sentiment des sons et de l'harmonie est porté jusqu'à l'Ame."

Da haben wir nicht nur *über den akustischen Phänomenen als höhere Allgemeinheit die Verschmelzung der kommensurable Schwingungsformen zeigenden Töne* (C. Stumpf), sondern auch die *Analyse der Klänge durch einen Apparat mitschwingender Fasern in der Spitze der Schnecke* (Corti). Auch könnte der Hinweis (S. 17), daß diskordante Intervalle sich durch die Menge und Heftigkeit der *Schwebungen* verraten und daß *die vollkommene Konkordanz an dem Wegfall der Schwebungen erkannt wird*, so wie er da steht, aus Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* übersetzt sein: „De sorte que ce que les Sons ne peuvent ici par eux-mêmes sur l'Oreille, l'Air y supplée en *marquant d'abord leur grande Discordance par la fréquence et la précipitation de ses battements et en marquant ensuite leur Concordance par la cessation de ces battements.*"

Im Jahre 1749 reichte Rameau der Akademie ein Mémoire ein, in welchem *die Konsonanz des Mollakkordes durch das Mitschwingen der Saiten erklärt wird, welche der Unterduodezime und Unterseptdezime* entsprechen (vgl. den *Extrait des Registres de l'Académie Royale des Sciences* v. 10. Dez. 1749 im Anhange von Rameaus *Démonstration du principe de l'harmonie* 1750). Mit Recht macht der Rapport darauf aufmerksam, daß das nichts Neues war (S. III: „Au reste ces deux experiences étaient connues. Voyez Mersenne et Wallis"). Da aber diese den Untertönen entsprechen-

den Saiten nicht total, sondern mit Knoten mitschwingen (den erregenden Hauptton verstärkend), so sieht RAMEAU in dem Phänomen nicht eigentlich eine *Begründung* durch die Natur, sondern nur einen *Fingerzeig* der Natur. Anschließend an RAMEAU hält denn auch D'ALEMBERT (*Elements de musique théorique et pratique suivant les principes de Mr. Rameau* 1752) den *Mollakkord* für *nicht so unmittelbar von der Natur gegeben wie den Durakkord* (in MARPURGs Übersetzung S. 16).

Die Bedeutung von RAMEAUs System beruht aber keineswegs in diesen immerhin einigermaßen krampfhaften und gequälten Bezugnahmen auf die akustischen Phänomene, sondern vielmehr darin, daß er zuerst versucht hat, eine *Lehre von der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes* zu schaffen.

Die erstmalige Aufstellung des **Centre harmonique** d. h. des *Einigungspunktes der Beziehungen der Töne eines Akkordes*, durch die Stellung, zu welchem dieselben ihren Sinn erhalten*), ist, wenn auch zunächst nur für den Durakkord korrekt von ihm formuliert, doch eine Errungenschaft von allerhöchster Bedeutung für die Theorie. In dem Ausspruche, daß bei der *vollkommenen Kadenz vom Dominantakkord zur Tonika* „die Quinte sozusagen in ihren Ursprung zurückzukehren scheint"**), liegt der Keim der gesamten

---

*) (*Traité* S. 127): „Le *principe de l'Harmonie* ne subsiste pas seulement dans l'Accord parfait dont se forme celuy de Septième, mais encore plus précisement dans le son grave de ces deux Accords, qui est pour ainsi dire le *Centre harmonique* auquel tous les autres sons doivent se rapporter.... Ce n'est pas assez de s'appercevoir que tous les Accords et leurs differentes proprietez tirent leur origine du Parfait et de celuy de la Septième; il fait remarquer de plus, que *toutes les proprietez de ceux cy dependent absolument de ce centre harmonique et de sa progression: les Intervalles dont ils sont composez ne sont tels que par rapport a ce centre.*"

**) (S. 129): „Lorsque nous entendons une Cadence finale formée de cette progression, ou *il semble que la Quinte retourne à sa source* en passant à l'un des Sons de l'Octave dont elle est engendrée (car monter de Quarte ou descendre de Quinte s'est icy la même chose), il n'y a pas de doute qu'on ne soit principalement attaché aux proprietez de cette cadence pour en tirer quelques avantages; en quoy nous sommes d'autant mieux fondé que *cette premiere progression du principe suffit seule pour mettre le comble à nos Règles.*"

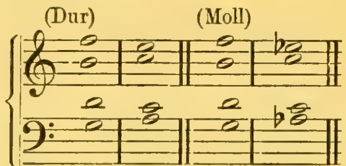
seither entwickelten Lehre von der Logik der Harmoniefolgen RAMEAU ist sich der Tragweite dieser Bemerkung wohl bewußt.

Zu den hervorragendsten theoretischen Leistungen RAMEAUS gehört auch die Erklärung des *Trugschlusses (Cadence rompue)* als *eines durch einen fremden Ton (die Sexte der Tonika) gestörten Schlusses*, mit andern Worten: *der Schlußakkord des Trugschlusses behält die Bedeutung des tonischen Akkordes und seine Terz kann daher jederzeit verdoppelt werden, weil sie in Wirklichkeit der Grundton des tonischen Akkordes ist**).

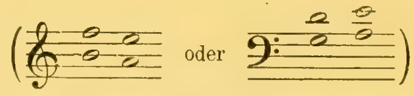
Während im *Traité d'harmonie* (1722) noch die Begriffe *Note tonique* (Tonika), *Dominante* (= Quinte der Tonika), *Mediante* (= Terz der Tonika) und *Note sensible* (Leitton) gleichwichtig erscheinen und die Rolle der Subdominante nur geahnt ist (Annahme einer *Cadence irregulière* vom $\frac{6}{5}$ Akkord auf der vierten Stufe der Tonart zur Tonika)**), sind bereits in dem *Nouveau Système de*

---

*) (S. 63): „Remarquez que lorsque la parti A sert de Basse (nämlich die für die erste Aufweisung des Trugschlusses mit Unterstellung der Basse fondamentale dem Sopran zugeteilte Fortschreitung von der Dominante in die Sexte der Tonika):



on entend dans les Accords (den Schlußakkorden beider Fälle) *l'Octave de la Tierce préferablement à celle de la Basse,* parce que cette Tierce suppose pour lors le *veritable son fondamental, dont la replique ne peut déplaire,* au lieu que *dans une suite d'Harmonie parfaite l'Octave de la Tierce préferée à celle du son fondamental deviendrait défectueuse.* Ce n'est pas a dire qu'on ne puisse mettre icy l'Octave de la Basse au lieu de celle de la Tierce mais il faut être auparavant bien assuré de ce que l'on fait, parce que cette octave ne peut guere s'y fair entendre sans tomber dans des fautes grossieres."



**) (S. 64): „c'est le propre de la *quatrième* Note de porter un *accord grande-sixte* et de celui de la Note tonique de porter le parfait"; vorher:

Musique théorique (1726) die drei *Grundpfeiler der tonalen Harmonik* aufgerichtet mit den Namen (S. 60—61 u. a.):

> *Son principal* (Tonika, mit dem Dreiklang)
> *Dominante* (mit dem natürlichen Septimenakkord)
> **Sousdominante** (mit dem Quintsextakkord).

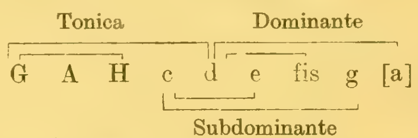
Die Aufstellung des Begriffes und Namens der Subdominante ist Rameau[s] *persönliches Verdienst;* und so groß ist seine Freude über die gewonnene neue Erkenntnis, daß er sich ohne Bedenken über die Widersprüche gegen seine ersten Aufstellungen hinweggesetzt. Er sieht nun schon ganz deutlich, daß *sowohl die Dominante mit Septime als die Subdominante mit Sexte nichts Geringeres*

„Cette dissonance que nous ajouterons icy ne sera point-elle contre le Son fondamental ? ce sera une Sixte qui est consonante mais qui formera dissonance avec la Quinte de ce Son fondamental; et s'il semble que nous nous contredisons en cette occasion vû que nous avons avancé *que la septiéme etait la source de* toutes les dissonances, l'on verra neanmoins que *l'Accord dissonant* formé de cette *Sixte ajoutée* n'est autre que celuy de la grande Sixte renversé de la Septième." Zum Prinzipienreiter ist Rameau nicht geboren; so sehr er für seinen ersten Grundsatz alle harmonischen Bildungen auf den Dreiklang und Septimenakkord zurückzuführen (S. 34 und 39) eingenommen ist, hier kündigt sich bereits der Konflikt seines musikalischen Gewissens mit seiner theoretischen Autorität an, bei welchem die letztere natürlich den kürzeren zieht. Wie sehr die neue Lehre in Rameau[s] Geiste in Gärung war, beweist die im Supplement gegebene *Umarbeitung* des 7. Kapitels des 2. Buches des Traité, in welcher er geradezu ausspricht, daß in diesem Falle (nämlich über der Quarte der Tonart) der *Quintsextakkord nicht als Umkehrung, sondern als Grundlage gelten muß* (Suppl. S. 3): „cependant il doit être regardé ici comme Original." In ähnlicher Weise durch ein starkes Musikgefühl diktiert, obgleich innerhalb des Systems einen gewissen Widerspruch bedeutend, ist die Erklärung des Akkordes e g b d in D moll als entstanden durch *Hinzufügung einer Terz unterhalb des Mollakkords* (Traité S. 41 „addition d'une tierce mineure au dessous de l'Accord parfait mineur): 

Das ist vollständig die Erklärung, welche die konsequente Durchführung der Gegensätzlichkeit des Dur- und Mollprinzips für diese Harmonie an die Hand gibt.

bedeuten als eine gleichzeitige Vertretung der beiden neben der tonischen allein für die tonale Logik existierenden Grundharmonien)*.

Meines Wissens ist auch RAMEAU der erste, der es ausgesprochen hat, daß *die Melodie aus der Harmonie hervorgeht* (N. S. d. m. th., Einl. S. VI: ‚*La Melodie naît de l'Harmonie*'**). Die Durtonleiter besteht durchaus nur aus den drei Grundtönen 1, 3 und 9 und den Harmonien, welche sie tragen***):



Aber RAMEAU erkennt auch bereits in voller Klarheit *die modulierende Kraft der ‚charakteristischen Dissonanzen*' (man gestatte mir, diesen von mir aufgebrachten Terminus der Kürze wegen für die völlig analogen Bestimmungen RAMEAUs zu gebrauchen): *die Tonika wird zur Subdominante durch Hinzufügung der Sexte zu ihrem Dreiklang* †), *wie sie zur Dominante wird durch Hinzufügung*

---

*) (*N. S. d. M. th.* S. 62): „*Nous ne connaissons que la Dominante et la Sousdominante pour Sons fondamenteaux dans la Modulation d'un Son principal donné, qui d'ailleurs ne peut subsister comme tel qu'avec son harmonie pure et parfaite.*" Vorher: „Aussi ne voit-on pas icy la Dominante se reunir à l'harmonie de la Sousdominante, mais on voit *sa Quinte* D prendre sa place et la *répresenter* pour ainsi dire." Da haben wir klar ausgesprochen den Begriff der *Klangvertretung*!

**) Ausführlicher *Traité de l'harmonie* S. 138: „Il semble d'abord que l'Harmonie provienne de la Melodie, en ce que la Melodie que chaque voix produit devient Harmonie par leur union; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune des voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble" usw.

***) (*Nouveau Systême* S. 32): „Tout ce systême n'est composé que des Sons fondamentaux 1. 3. 9. *et de leurs Accords.*"

†) (*N. S.* S. 69): „Le Son C supposé Principal *devient sousdominante* à G par *la Sixte majeure* A ajoûtée à son accord parfait et cette Sixte A fait *pressentir* (!) pour lors la Modulation du son principal G." Ähnlich in der „*Generation harmonique*" (1732) S. 178: „Voulez-vous changer de Mode, passez d'une Tonique à telle autre qu'il vous plaire, soit tout d'un coup par les routes dictées soit *en rendant Dominante ou Sousdominante la Tonique que vous quittez,* soit enfin Dominante tonique la note où vous passez après

*der (kleinen) Septime**). Leider muß ich mir versagen, RAMEAUS System in seinem ganzen Umfange zu erörtern; dazu bedürfte es eines ganzen Buches wie des vorliegenden. Eine Fülle von Einzelbestimmungen ist durch seine zahlreichen Werke verstreut zu finden, welche beweist, daß *der Musiker* RAMEAU *hoch über dem Theoretiker steht;* in stetem Kampfe zwischen dem Bestreben, seine aufgestellten Prinzipien streng durchzuführen, und seinem *überlegenen musikalischen Instinkt* stellt er ganz gelegentlich Sätze hin, welche für alle Zeiten als *wirkliche Enthüllungen* unerschütterlich bleiben müssen, so z. B. die Bemerkung, daß *die schwere Zeit im allgemeinen stets Träger der Harmoniewirkung* ist**) und daß *Harmonien, die auf eine leichte Zeit eintreten und auf die folgende schwere wiederholt werden, synkopisch wirken****); ferner daß *eine Kadenz*

---

cette Tonique, n'y aïant pour cet effet qu'a *substituer la Tierce majeure à la mineure* que cette dernière Note ou vous passez aurait dû naturellement porter dans le Mode que vous quittez."

*) (*N. S.* S. 60): „*La Septième* (C zum Dreiklang D Fis A) *n'a plûtôt été entendue que nous sentons en nous le desir d'entendre la tierce H du Son principal G* . . . Remarquez ensuite que dans l'Accord de Septième la *réunion des deux Sons fondamentaux* D (Dominante) et C (Sousdominante), qui servent au progrès du Principal G et qui semblent en effet s'y reunir, pour rendre encore plus sensible la conclusion que chacun d'eux peut annoncer en particulier lorsqu'ils passent au Son principal" (vgl. auch daselbst S. 89).

**) (*Traité* S. 134): „L'Harmonie ne se fait sentir ordinairement que dans le *premier instant* de chaque temps de la mesure, bien que l'on puisse partager quelquefois un temps en deux egaux ou pour lors elle se fait sentir dans le premier instant de chaque moitié de ce temps" (folgt der Hinweis, daß aber auch auf die Einsatzzeit der Harmonie [premier instant] Töne vorkommen können, welche nicht zur Harmonie selbst gehören [ne seront point du corps de l'Harmonie], sondern nur Verzierungen derselben, Figuration [pour le goût du chant] sind).

***) (*N. S.* S. 79): „On ne doit jamais faire *syncoper l'Harmonie*, c'est à dire qu'une Note de la Basse fondamentale dont la valeur n'aura pas commencé dans le premier Temps d'une Mesure ne doit pas être continuée successivement dans la Mesure suivante, excepté cependant qu'on n'y soit forcé par la construction du Chant" (es handelt sich also nicht um das Verbot, sondern um die Hervorhebung der Ungewöhnlichkeit der Erscheinung).

*niemals im Schlußakkord Dissonanz annehmen kann, ohne aufzuhören eine Kadenz zu sein**).

Die für Dur leidlich aus seinen Prinzipien heraus motivierten Bildungen überträgt Rameau ohne Skrupel und ohne Versuch besonderer Motivierung auf die Molltonart, welche also ebenso ihre Dominante mit Septime und Subdominante mit Sexte erhält (a c e Tonika, d f a h Subdominante, e gis h d Dominante).

Nach Mizlers Versicherung (*Anfangsgründe des Generalbasses*, 1739, S. 67) ist die verschiedene Gestalt der aufsteigenden und absteigenden Molltonleiter „zuerst von den Franzosen aufgewiesen worden". Da weder Brossard noch Masson dieselbe erörtern, so scheint es, daß auch ihre Aufweisung Rameaus Verdienst ist, denn S. 246 des *Traité* (1722) wird dieselbe klipp und klar aufgestellt:



mit der Bemerkung: „On ne peut jamais se tromper, en suivant ces progressions dans *tous les tons mineurs.*" Die Hausregel für die Ableitung der Molltonleiter von der Durtonleiter ist äußerst praktisch gefaßt (das.)**): „Die aufsteigende Molltonleiter unterscheidet sich von der Durtonleiter nur durch die kleine Terz; die absteigende aber hat den Leitton *(Note sensible)* aufzugeben und dazu auch die sechste Stufe zu erniedrigen"; und *Nouveau Systeme* S. 39***): „Die absteigende Molltonleiter bedient sich derselben

*) (*Traité* S. 117): „Si une Cadence est evitée par *l'addition* d'une Dissonance a l'Accord parfait qui la termine . . . vû qu'il ne s'y agit plus d'une Cadence." Auch der Trugschluß, den, wie wir sahen, Rameau bereits vollkommen erklärt, bedingt konsonante [scheinkonsonante] Form des Schlußakkords, und ein Halbschluß etwa mit G—D 7 ist wegen der 7 eben kein Halbschluß mehr. Rameau kennt übrigens den Halbschluß von der Tonika zur Dominante noch nicht.

**) (*Traité* S. 246): „La progression du Ton mineur n'est differente du majeur en montant que dans la Tierce qui est mineure d'un côté et majeure de l'autre; mais en descendant il faut rendre le ♭mol a la note Si (nämlich in D moll) et ôter le Dieze de la Notte sensible Ut."

***) „Les Sons diatoniques du Systême mineur pris en descendant sont les mêmes que ceux du systême majeur."

Töne wie die [parallele] Durtonleiter.“ Einen Versuch, die logische Notwendigkeit dieser Doppelgestalt zu erweisen, unternimmt Rameau nicht.

Der Anlauf Rameaus zu einer *Lehre von der Bedeutung der Harmonien* führte, wie wir sahen, sogleich zu höchst merkwürdigen und bedeutenden Resultaten; daß er nicht sofort nach allen Seiten vollkommen befriedigend ausfallen konnte, ist an sich gewiß selbstverständlich, findet aber noch seine besondere Erklärung dadurch, daß im Grunde Rameau *selbst in diesen Aufstellungen nicht seine eigentliche Hauptaufgabe sah.* Sein Plan war vielmehr, aus *einem* Prinzip heraus alles harmonische Wesen erklären zu wollen und dies eine Prinzip war für ihn der *Terzenaufbau der Akkorde:*

> „Zwei Terzen verschiedener Größe (eine große und eine kleine) zusammengefügt, ergeben die *Harmonie parfaite* (Dur oder Moll), eine dritte hinzugefügte kleine (!) ergibt den *Septimenakkord*, die erste Dissonanz und diejenige, nach deren Analogie alle andern verstanden werden müssen. *Alle Akkorde, welche andere als diese Verhältnisse aufweisen, sind als abgeleitete anzusehen* und müssen durch Oktavversetzung ihrer Töne auf einen solchen aus Terzen aufgebauten Akkord zurückgeführt werden. Reichen drei Terzen nicht aus, so wird eine vierte, ja fünfte, zu Hilfe genommen, die aber nicht mehr oben aufgesetzt, sondern *unter*gestellt wird *(Accords par supposition).*“

Das ist das eigentliche System des *konstruktiven* Theoretikers Rameau, eine, wenn auch nicht unpraktische, so doch gewiß äußerst hausbackene und trockene Lehre, die im Grunde nicht einmal neu war, sondern unausgesprochen seit Aufkommen der Generalbaßbezifferung in der Praxis der Cembalisten allmählich so weit sich herausgebildet hatte (wofür ich Belege beigebracht habe), daß nur die deutliche Hinstellung in Gestalt kurzer Lehrsätze als neu wirkte. Aber gerade weil etwas dergleichen schon lange sozusagen in der Luft lag, fand *diese* Lehr Rameaus sofort allgemeine Verbreitung, während die wirklich neue Lehre von der Bedeutung der Harmonien nur von sehr wenigen verstanden wurde. Die Aufstellung der Subdominante neben der Dominante wurde allerdings auch als

eine praktische Neuerung angesehen; doch verfehlte man nicht, die damit eingeleitete Benennung der einzelnen Stufen der Skala weiter auszubauen, indem man in C dur das unter der Mediante e liegende d *Submediante* und das über der Dominante g liegende a *Superdominante* nannte [Rousseau im *Dictionnaire de musique* 1767], so daß nun jede Stufe ihren Namen hatte:

c Tonica (Note tonique, Son principal)
d *Submediante*
e Mediante
f Subdominante
g Dominante
a *Superdominante*
h Subsemitonium modi (Note sensible),

wodurch natürlich Rameaus nachdrückliche Aufstellung der drei Säulen der Harmonie

Subdominante — Tonica — Dominante
(Unterquinte <——— 1 ———> Oberquinte)

nur wieder verdunkelt werden mußte. Der einzige Zeitgenosse, welcher den Grundgedanken dieses wie gesagt neben dem Terzenaufbau beinahe *gegen den Willen* Rameaus, wenigstens im steten Konflikte mit diesem sich entwickelnden neuen Systems wirklich begriff, war der fürstlich württembergische Kammermusikus Johann Friedrich Daube, welcher 1756 ein anspruchsloses Büchelchen unter dem Titel „*Generalbass in drey Accorden*“ herausgab. Daubes drei Akkorde oder wie es im Text heißt *Hauptakkorde* sind (S. 14):

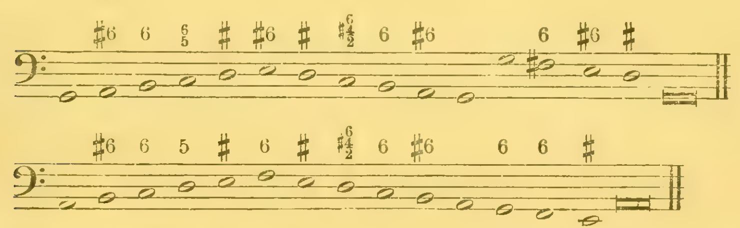
1) „der Accord des Grundtones, woraus ein jedes Stück gesetzt ist (Dreiklang),
2) „der Accord des vierten Intervalls (Quintsextaccord),
3) „der Accord der 5 der Tonart (Septimenaccord).

„Diese drey Accorde enthalten alle andern, sowohl Kon- als Dissonanzen-Accorde in sich, die nur im Generalbasse vorkommen mögen. Bisher hat sich meines Wissens noch niemand hervorgethan, der diese Grundwahrheiten entdeckt, untersuchet und sie sodann zum Nutzen und Aufnahme der musikalischen Wissenschaft ans Licht gestellt hätte. Alle bisher herausgekommenen Schriften zeugen

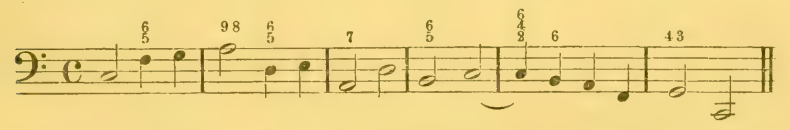
von der Kenntnis so vieler Accorde, Ziffern . . . Man erschrickt, wenn man die Tabellen eines HENICHEN (Heinichen), FUX, MATTHESONs und anderer mehr ansieht.“

DAUBE ist aber weit entfernt, für sich Verdienste in Anspruch zu nehmen, die andern gebühren, wie sein Vorbericht ausweist, wo es S. XIII heißt: „So war es höchst nöthig, die *überhäuften Regeln* in der Komposition zu vermindern. Diese Arbeit haben insbesondere der Herr Kapellmeister FUX mit seinen *vier Regeln* (vgl. S. 413 f.) und HEINICHEN, GASPARINI*) und RAMEAU (!) durch

*) In GASPARINIs *L'Armonico prattico al cimbalo* sucht man vergeblich nach theoretischen Erörterungen, welche DAUBEs Ausspruch rechtfertigen. Dagegen sind die praktischen Beispiele durchtränkt mit dem Vollgefühl harmonischer Klarheit: die ausgebildete bestimmte Harmonie der Epoche CORELLI spricht aus jeder Notenzeile. Sicher hat FETIS recht, daß die *Regula dell' ottava* sich bei den italienischen Cembalisten des 17. Jahrhunderts ganz allmählich ausgebildet hat. Diese *Regula dell' ottava* ist eben nichts anderes als die *Harmonisierung der Skala im Sinne der drei Hauptakkorde.* Man urteile selbst (GASPARINI, a. a. O., S. 55):



HEINICHENs Bässe zeigen zwar eine viel reichere Gestaltung (Dreiklänge aller Stufen, auch allerlei vierstimmige Nebenharmonien), lassen also nicht in gleichem Maße das Streben nach Vereinfachung des harmonischen Apparates hervortreten wie die des Italieners, sind aber dennoch tonal vollständig geklärt und beweisen nur die auch sonst nicht zweifelhafte *Neigung der Deutschen zu reicherer Harmonieentfaltung* z. B. (Anweisung [1711], S. 61):



Gegenüber MATTHESONs Bässen ist freilich auch dieser noch von beinahe italienischer Einfachheit. RAMEAU spricht es übrigens direkt aus, daß die

Entdeckung der natürlichen Fortschreitung der Tonarten verrichtet. Wobei merkwürdig, daß diese drei Männer auf einerlei Gedanken gerieten, so daß jeder glaubte, er wäre der erste, der solche erfunden hätte (folgt der Hinweis, daß HEINICHEN und MATTHESON gegen die *Solmisation* und den übermäßigen Gebrauch der *Kontrapunkte* aufgetreten seien und HEINICHEN die *Verwandtschaft der Tonarten* klargestellt habe; von RAMEAU sagt er nichts Spezielles, offenbar weil dessen gerade damals die musikalische Welt bewegende neue Lehre keiner Hervorhebung bedurfte).

DAUBE stellt nun noch bestimmter als RAMEAU den *Quintsextakkord auf der vierten Stufe der Tonart als Grundakkord* auf und bespricht dessen mögliche Umkehrungen; er ist also weit entfernt, wie RAMEAU doch mit einem halben Seitenblicke immer auf den Septimenakkord der zweiten Stufe als „eigentliche" Grundlage hinzuschielen (um sein erstes Prinzip — den Terzenaufbau — zu wahren).

Alle sonst in der Harmonik der Tonart vorkommenden Akkorde sind nach DAUBE zu erklären:

(S. 15) „durch die Vor- oder Nachrückung (*anticipatio* und *retardatio*) . . doch muß dieses, wenn es in seine ordentliche Lage gebracht würde, seinen Grund in den *drey Hauptaccorden* behaupten können, welches bei . . (alterierten Accorden) auch geschieht, *wenn das kromatische Intervall entkleidet wird* (!!)"

(S. 9) „1) wenn ein Intervall von einem Accorde weggelassen wird, an dessen Stelle ein anderes hinzukommt; 2) bei beständig

---

Règle de l'octave der erste Versuch ist, über die Bedeutung der einzelnen Baßtöne innerhalb der Tonart zu festen Anhaltspunkten zu kommen (*Dissertation sur les différentes métodes de l'accompagnement* 1732, S. 8): „C'est effectivement dans cette regle de l'octave que *les Accords sont déterminez relativement au rang qu'occupent les Notes de la Basse dans un Ton donné.*" RAMEAU meint, daß DELAIRE in seinem *Traité d'accompagnement* (1700) zwar nicht zuerst die *Règle de l'octave* aufgestellt, sondern nur in ähnlichem Sinne die Akkordfolgen von der Baßführung abhängig gemacht habe; später (c. 1725) habe er aber dieselbe wirklich aufgenommen, nachdem sie inzwischen CAMPION (*Traité de composition selon la règle de l'octave* 1716) beliebt gemacht. FÉTIS korrigiert übrigens das Datum von DELAIRES Werk in 1690.

fortwährenden *Bindungen*, welches in Kirchenstücken, Messen u. dgl., auch im Kammerstile, desgleichen bei Duetten im Opernstile häufig angetroffen wird“; dazu Einl. S. XXI: „sobald ein oder zwei Töne in der Oberstimme gebunden werden, so *verliert der gebundene Teil seine eigene untere Harmonie* und überkömmt an deren Statt diejenige Harmonie des nachfolgenden Tones, oder der gebundene Teil wird sodann als ein durchgehender Ton betrachtet. *Diese Regel erstreckt sich auch auf die Bassstimme;* wenn hierin ein Ton liegen gelassen wird, so können die Oberstimmen fortgehen und diejenige Harmonie annehmen, die eigentlich zu der nachfolgenden Grund- oder Bassnote gehört“ (vorbereitete Dissonanzen). 3) „Wenn die Oberstimme oder der Bass in lauter halben Tönen (d. h. wohl in doppelt so schneller Bewegung) auf- oder absteiget, wie man solches im dreifachen Stile (Oper, Kammer und Kirche) oftmals antrifft“ (eigentliche durchgehende Noten).

Für *Modulationen* fordert Daube (S. 23) deutlich den *Übergang der Bedeutung der drei Hauptakkorde auf andere Harmonien* (also: Wechsel der Funktionen). „So oft die Tonart ausweicht oder die Melodie sich in eine andere Tonart begibt, so oft muß man *sich die drei Akkorde derselbigen Tonart vorstellen* und nicht mehr die vorhergehenden gebrauchen, es sei denn, die Melodie gienge wieder zurück.“ Einen Unterschied zwischen der Molltonart und der Durtonart macht Daube nicht; nur bezüglich der Modulationen konstatiert er, daß „seit vielen Jahren der Gebrauch entstanden, dass man *bei den Molltonarten zuerst in die 3 (Parallele) ausweichen* muss, dagegen *die 5 (Dominante) die erste Ausweichung bei den Durtonarten* sein muss“ und versucht, diesen Gebrauch ästhetisch zu motivieren.

Daube ist, wie man sieht, konsequenter als Rameau selbst in der Durchführung der gänzlich neuen *Lehre von der Bedeutung der Harmonien* und dem *Bestreben, mit wenigen Grundbegriffen wirklich durchzukommen.* Auf Rameaus Versuch, für die *Fortschreitungen des Fundamentalbasses* (d. h. der Folge der eigentlichen Grundtöne der Harmonie) eine bestimmte Regel aufzustellen, geht Daube nicht ein — mit Recht! Denn auch hier hat Rameau der „konstruktive“ Theoretiker wieder Rameau dem feinfühligen Musiker

einen Streich gespielt. Denn die Regeln für die *Basse fondamentale* sind offenbar aus der unglücklichen Idee der *Terzenverkettung* herausgewachsen. Ausgehend von einer (angesichts seiner schroffen Opposition gegen Zarlino sich einigermaßen seltsam ausnehmenden) gezwungenen Deutung der von uns (S. 403 f.) zitierten Äußerung Zarlinos über die Natur der Baßstimme, bestimmt nämlich Rameau als *allein zulässige Schritte des Fundamentalbasses Terzen, Quinten und deren Umkehrungen* (Sexten und Quarten), *schließt also die Sekundfortschreitung des Grundbasses prinzipiell aus.* Ja, er geht so weit, für die Ausnahmsfälle nicht wegzuleugnender Sekundfortschreitung des Basses (beim Trugschluß) seine Zuflucht zu dem Hinweise zu nehmen, daß die Sekunde eigentlich eine umgekehrte Septime (= 3 Terzen!!) ist*). Für die so häufige direkte Folge der Dominante auf die Subdominante muß die Möglichkeit, den $^{6}_{5}$ Akkord auf der ersteren doch (!) als Umkehrung eines Septimenakkords zu verstehen, aushelfen (*double emploi:* F $^{6}_{5}$ ist Grundakkord, wenn C folgt, aber Septimakkord [D^7] wenn G folgt!).

Außer Rameau und d'Alembert greifen auch Levens (*Abrégé des règles de l'harmonie* 1743), Blainville (*Essai sur un troisième mode* 1751), in der Folge aber auch Baillière (*Theorie de la musique* 1764) und Jamard (*Recherches sur la Théorie de la musique* 1769) und vor allen Tartini wieder auf die von Zarlino zuerst aufgewiesene „arithmetische Reihe“ zurück. Blainville gelangt

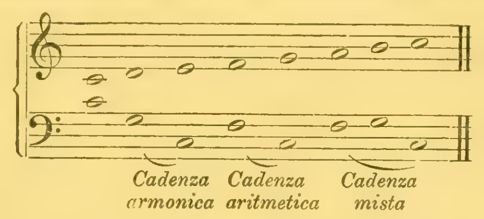
*) „En effet on n'entend jamais de cadences finales ou de conclusions de chants, que cette progression (de quinte descendante) n'en soit le premier objet . . . et ce que nous disons de la Quinte doit s'entendre aussi de la Quarte (ascendante) qui la represente toujours . . . ensuite pour tenir l'auditeur dans une suspension agréable comme la Quinte est composée de deux tierces l'on peut faire proceder la Basse par une ou plusieurs tierces, reservant toutes les cadences à la Quinte seule et à la Quarte qui la représente, de sorte que *toute la progression de la Basse fondamentale doit être renfermée dans ces consonances.* Et si la dissonance nous oblige quelquefois à ne faire monter cette Basse que d'un Ton ou d'un semi-Ton, outre que cela provient d'une *licence introduite par la cadence rompuë . . . l'on peut remarquer que ce Ton ou ce semi-Ton en montant et non pas en descendant* (!) *sont renversez de la Septième* (!) qui se fait entendre pour lors entre ces deux sons qui forment ou Ton ou semi-Ton.“

dabei sogar bereits zur Erkenntnis der prinzipiellen Bedeutung der in der antiken und mittelalterlichen Monodie eine so hervorragende Stellung einnehmenden *reinen Mollskala*, welche das *Gegenbild der Durskala* ist*)

c d e f g a h c

e d c h a g f e

Tartini sieht wie Rameau in der Skala die Stufenfolge der Töne der drei Harmonien der 1., 4. und 5. Stufe, und hat, da er die Theorie der Basse fondamentale nicht akzeptiert, keine Ursache der *direkten Aufeinanderfolge der beiden Dominanten* (deren Namen er nicht annimmt) aus dem Wege zu gehen, stellt vielmehr (S. 103 u. m.) neben die *Cadence parfaite* und *irregulière* Rameaus eine dritte Art der Cadenz mit beiden Dominanten *(gemischte Cadenz)*:

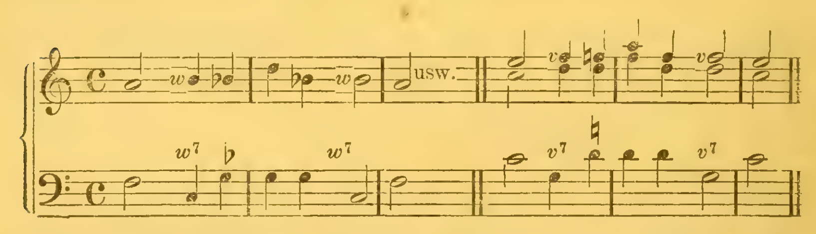


*) J. J. Rousseau bemerkt in seiner ausführlichen Analyse des Tartinischen Systems in dem Artikel *Système* seines *Dictionnaire de Musique* (Ausg. 1782, S. 308): „On me permettra de remarquer en passant, que *l'inverse de deux modes . . . ne se borne pas à l'Accord fondamental qui les constitue mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un Chant et d'une Harmonie qui notée en sens direct dans le Mode majeur, lorsqu'on renverse le papier et qu'on met des clefs à la fin des lignes devenues le commencement présente à rebours une autre suite de Chant et d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverse de la première, où les Basses deviennent les Dessus et vice versa.* C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles Canons . . . M. Serre . . . lequel a très-bien exposé dans son livre (*Essais sur les principes de l'harmonie* 1753) cette curiosité harmonique, annonce une Symphonie de cette espèce, composé par M. de Morambert, qui avait dû la faire graver: c'était mieux fait assurément que de la faire exécuter (!). Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.“ Da haben wir bereits die „Spiegelbilder“ der Harmonie A. von Oettingens (*Harmoniesystem in dualer Entwicklung* 1866) und eine treffende Kritik der auf die Spitze getriebenen Verfolgung der Anologie dazu!

Leider kommt Tartini überhaupt nicht dazu, sich eingehend mit der *Molltonart* zu beschäftigen, woran die Schuld die folgenden, eigentlich nicht streng zur Sache gehörigen, wenigstens für uns unfruchtbaren und auch den praktischen Wert seiner Werke stark beeinträchtigenden Nebenarbeiten tragen, welche einen großen Teil des Raumes seiner beiden theoretischen Schriften, des *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia* (1754) und *De' principj dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere Dissertazione* (1767) füllen:

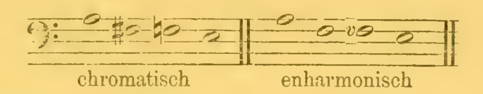
1) *Die Aufweisung der Kombinationstöne.*
2) *Der Versuch, den 7. Naturton als selbständiges Element in die Musik einzuführen* (!).
3) *Die durchgeführte Verquickung musikalischer und mathematischer Verhältnisse.*

In den *Kombinationstönen* sieht Tartini eine Bestätigung der durch das Phänomen der Obertöne zuerst enthüllten natürlichen Verwandtschaft der Töne und ist der Ansicht, daß beide Phänomene schließlich ein und dasselbe sind (vgl. meine *Studien zur Gesch. der Notenschrift*, S. 96—102). Die Versuche der Einführung der *natürlichen Septime*, welche eine besondere Bezeichnung in der Notenschrift bedingen (*Trattato*, S. 127—28):



sind höchst beachtenswert, da *die Möglichkeit, die natürliche Septime als solche zu verstehen*, keineswegs von der Hand zu weisen ist (vgl. Helmholtz, *Lehre v. d. Tonempfindungen*, 4. Aufl., S. 555, sowie auch schon Chladni, *Akustik*, S. 28, Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur*, S. 52 ff., Opelt, *Allg. Theorie der Musik*, S. 20 u. a. m.); für diejenigen, welche die Unterscheidung der Terztöne und Quinttöne in der musikalischen *Praxis* anstreben, ist eine einfache Ablehnung der Unterscheidung auch der als Septime

bestimmten Töne nicht gerechtfertigt, vielmehr müssen sie TARTINIs und KIRNBERGERs *) Versuche ernsthaft berücksichtigen. Im Rahmen der gleichschwebenden Temperatur ist dagegen für die natürliche Septime ebensowenig ein besonderer Platz zu konzedieren, wie für die Unterscheidung der natürlichen Terz von der pythagoreischen. Nicht unerwähnt bleibe, daß TARTINI mit der Unterscheidung der als natürliche Septime bestimmten Töne die Enharmonik der Griechen wiedergefunden zu haben meint (*Trattato* S. 144):



Trotz seiner Entdeckungen hat TARTINI die von RAMEAU begründete Lehre von der Bedeutung der Akkorde *nicht* weiter geführt; aber er hat sich wenigstens von einigen doktrinären Verirrungen RAMEAUs freigehalten, besonders darin, daß er die Möglichkeit der direkten Folge der beiden Dominanten nicht in Abrede stellt. RAMEAUs bzw. der Italiener Deutung der Skala im Sinne der drei Grundharmonien wurde schnell Gemeingut; wir finden dieselbe bei NICHELMANN **), SORGE (s. oben S. 462), D. KELLNER ***)

---

*) KIRNBERGERs Idee, dem als natürliche Septime von c bestimmten Tone den Namen i zu geben, ist insofern praktisch wertlos, als die Einfügung einer achten Stufe in die Grundskala unmöglich ist. TARTINIs weitere Modifizierung des B-Zeichens (das wir schon als ♭, ♯, ♮, ♭♭, × haben) ist vollkommen genügend, und eines neuen Namens bedarf es nicht.

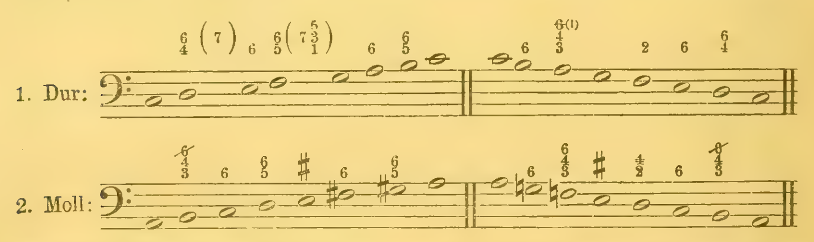
**) „*Die Melodie nach ihrem Wesen und ihren Eigenschaften*“ (1755) S. 48: „Es lösen sich alle nur möglichen Folgen einzelner Töne in den natürlichen Akkord und in die aus demselben entsprungenen Originalfortschreitungen wieder auf: zum Zeichen, daß sie ursprünglich aus demselben entstanden sind. Und wenn man einen großen, ja den größten Teil der musikalischen Zusammensetzungen auf das simple zurückbringt und in die allerersten Fundamental-Fortschreitungen wieder auflöst, so sind sie fast nichts anderes als beständige Übergänge des Haupttons in dessen Ober- und Unter-Quinte und hinwiederum eine Rückkehr von diesen beiden Fortschreitungen in den Hauptton.“

***) [DAVID KELLNER] „Treulicher Unterricht im Generalbaß“ (1732 u. m.). Der Name des Verfassers ist in der 1. Aufl. nicht genannt; die Vorrede der 2. (von G. PH. TELEMANN) nennt ihn „Herr Kellner“, der Titel

Tartini (s. oben S. 491) u. a. wieder. Leider wurde die damit angebahnte Vereinfachung des harmonischen Wesens wieder verdunkelt und zurückgedrängt durch die einseitige Weiterverfolgung der Idee des *Terzenaufbaues der Akkorde*, welche begreiflicherweise allerseits verstanden, aufgegriffen und weitergegeben wurde, womit der gänzlich unfruchtbare *Schematismus der Dreiklänge, Septimenakkorde, ja Nonenakkorde* usw. *auf allen Stufen der Tonart* in Schwang kam, welcher seitdem die landläufigen Generalbaß-Lehrbücher bis heute beherrscht. Für die Abweichungen von diesem Schematismus, welche Rameaus eigene Werke enthalten (trotz dessen unverkennbarer Hinneigung dazu, im Terzenaufbau das oberste Prinzip zu erkennen) hatten nur wenige ein Verständnis, und so wurden denn in diesem wildwuchernden Walde gleichgebauter, sozusagen in Uniform gesteckter Harmonien schnell die Keime der neuen Lehre von der Bedeutung der Akkorde erstickt.

Wer zuerst auf den unglücklichen Gedanken gekommen, auf jeder Stufe der Skala einen Dreiklang wie weiterhin einen Septimenakkord usw. zu errichten, scheint schwer erweisbar; fast möchte ich glauben, daß Sorge dafür verantwortlich zu machen ist, da der erste Teil seines Vorgemachs ausschließlich vom Dreiklange handelt und die zugehörigen Übungen sich der umgekehrten

kürzt ab D. K. Die „natürlich erforderten" Ziffern für die steigende und fallende Dur- und Mollskala sind (S. 30—34):



Vermutlich basiert auch diese Disposition auf der italienischen Praxis. Von Rameau scheint Kellner noch nichts zu wissen. Der Gedanke, auf jeder Stufe einen Dreiklang zu errichten, ist ihm durchaus fremd; als Sonderbarkeit registriert er, daß manche auf der 6. Stufe in Dur den Dreiklang vorziehen. Mit Unrecht nennt Fétis dieses Werk unbedeutend; es ist freilich nur praktisch, aber durchaus auf der Höhe seiner Zeit.

Akkorde enthalten. Der Text stellt S. 34 in der Tat die 7 Dreiklänge fest: „In diesen natürlichen diatonischen Klängen (der Durtonleiter) finden wir nun 3. *Triades perfectas*, 3. *Triades imperfectas* und eine *Triadem deficientem*, welches die siebente ist:



. . . Nach der Final-Chorde hat kein Klang größeres Recht, sich am ersten hören zu lassen, als die *Chorda dominans; die übrigen 5* (!) *haben sich unter einander verglichen, daß sie auf keinen Rang sehen wollen.* Die *Septima modi* wird zwar mit ihrer *Triade deficiente* etwas hart lauten, es hilft aber nichts davor." Das widerspricht freilich ein wenig der besseren Einsicht vom Wesen der Skala, welcher Sorge wenige Seiten vorher Ausdruck gegeben (s. oben S. 462); es ist aber nur zu begreiflich, daß die Freude darüber, endlich in Gestalt einfacher, klarer Sätze ausgesprochen zu sehen, was seit Aufkommen der Generalbaßbezifferung allmählich als dunkles Ahnen sich in das Bewußtsein aller Generalbaßpraktiker eingeschlichen hatte (nämlich die Lehre von der *harmonischen Identität der aus gleichnamigen Tönen gleichviel welcher Oktavumlagerung gebildeten Akkorde)*, das Interesse für die Keime einer Lehre, welche sich zu dieser so einleuchtenden Vereinfachung des harmonischen Apparats irgendwie in Widerspruch setzte, nicht aufkommen ließ. In welchem Grade dieses nüchterne Prinzip des Terzenbaues über alles andere siegreich triumphierte, ersieht man so recht deutlich aus dem Artikel ‚*Accord*' in Framéry und Ginguené's unvollendetem Musiklexikon (1791, einen Teil der *Encyclopédie méthodique* bildend). Framéry sagt, nachdem er Rousseau's an Rameau anschließende Definition des *Accord de la Sixte ajoutée* reproduziert: „*Cet accord, que Rameau et d'autres auteurs ont présenté comme un accord fondamental*, a donné lieu à beaucoup de discussions, de querelles même et *lui a causé beaucoup d'embarras* pour le concilier avec celui de la septième simple qui se fait sur la seconde note du ton, et dont il n'est que le renversement; il lui a fait imaginer *le double emploi*, *qu'on a longtemps tourné en*

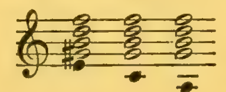
ridicule et qu'on a fini par oublier. Aujourd'hui cet accord parait n'être plus admis comme fondamental, au moins dans la pratique; il n'est plus guère employé par les meilleurs auteurs que comme renversement de l'accord de septième . . . Nous dirons seulement ici qu'elle (la sixte ajoutée) est *absolument inutile* et qu'en considerant que *tous les accords dans leur ordre direct sont formés des tierces ajoutées les unes sur les autres, on ne peut s'accoutumer a regarder comme direct un accord dont le quatrième son fait seconde avec le troisième et sixte avec le son donné pour fondamental.*"

Angesichts der von DAUBE sehr richtig hervorgehobenen Einhelligkeit, mit der annähernd gleichzeitig eine ganze Reihe von Autoren den $^6_5$ Akkord als besonders charakteristische Harmonie der 4. Stufe der Tonart aufstellten, ist es in der Tat deprimierend, zu sehen, wie eine so banale Lehre wie die des *Terzenaufbaues à tout prix* so schnell die bessere Erkenntnis wieder verdunkeln konnte.

Die hochgepriesenen und selbst RAMEAUs Verdienste bald vergessenmachenden Werke eines MARPURG und KIRNBERGER bedeuten in der Geschichte der Musiktheorie nichts weiter als *die klassische Form der Resorption der aus dem bisherigen Geleise herausweichenden Ideen* RAMEAUs *durch die glatt in dem Geleise fahrenden**). FUX' vier Regeln (S. 393) und RAMEAUs Terzenaufbau der Akkorde —

*) Doch sei nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß das Schlußkapitel (III) des 4. Abschnittes der ersten Abteilung des 2. Bandes der *Kunst des reinen Satzes* eine Anzahl höchst treffender Bemerkungen über *Periodenbau* (Abschnitte) und *Einschnitte* enthält (S. 137—153 „Vom Rhythmus"). Insbesondere ist zu beachten, daß KIRNBERGER die Möglichkeit des Zusammenfallens von Ende und neuem Anfange betont (S. 139, Beispiel aus J. S. BACHs D-moll-Konzert), auch keineswegs der Ansicht huldigt, daß volltaktig beginnende Abschnitte ebenso weitergehen müßten (S. 149): „Wenn der erste Einschnitt mit dem Niederschlage anfängt, so können doch die folgenden im Aufschlage anfangen; fängt aber das Stück im Aufschlag an, so müssen ordentlicherweise auch die folgenden im Aufschlag anfangen" usw. Auch einander widersprechende Endungen erkennt und beurteilt er richtig (S. 150). Inwieweit diese Bemerkungen über Motivbegrenzung von KIRNBERGER selbst herrühren, kann hier nicht untersucht werden, da die *Phrasierungslehre* von mir anderweit wiederholt auch nach rückwärts verfolgt worden ist und hier prinzipiell ausgeschlossen bleiben

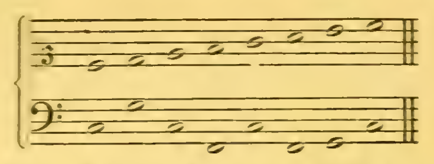
das ist tatsächlich das Ganze von KIRNBERGERS *Kunst des reinen Satzes* (1774—79). Bezüglich MARPURGS *Handbuch beim Generalbaß und der Komposition* (1755—60) ist hier eine Behauptung FÉTIS' richtigzustellen; derselbe sagt in seiner Skizze einer Geschichte der Harmonielehre seit RAMEAU (*Traité de l'harmonie* [1844], 9. Aufl. S. 210): „Dans le système de Marpurg l'addition de Tierces au-dessous des accords de septième, qu'on trouve dans celui de Rameau, disparaît; elle est remplacée par des additions de deux on de trois tierces au-dessus des accords parfaits.“ Das ist ein merkwürdiger Irrtum des in seiner Belesenheit und in seinen treffenden Urteilen über theoretische Arbeiten ohne Rivalen dastehenden belgischen Gelehrten; denn gerade MARPURG hält merkwürdigerweise fest an der seltsamen Idee RAMEAUS, Vermehrungen der Zahl der übereinandergepackten Terzen über drei hinaus durch *Unterstellung (Supposition)* zu erklären, z. B. definiert er den Nonenakkord S. 69: „Der Nonenakkord entsteht, wenn einem Septimenakkorde eine Terz *unterwärts* hinzugefügt wird“ und polemisiert sogar in heftiger Weise gegen SORGE, „der aus eitler Lust zu widersprechen, und zwar was Neues, aber was Irriges zu lehren, den Nonensatz vom *Über*setzen einer Terz über den Septimenakkord herleiten will“ (FÉTIS hat vermutlich aus der Erinnerung zitiert und SORGE mit MARPURG verwechselt). Nach MARPURG sind vielmehr wie nach RAMEAU der Nonenakkord, Undezimenakkord und Terzdezimenakkord als durch *Unter*stellung einer Terz, Quinte bzw. Septime zu erklären (Handbuch S. 29):



SORGE erscheint also auch hier wieder als der Vater des durchgeführten Terzenschematismus. KIRNBERGER verkennt wie gesagt gänzlich die hohe Bedeutung der Anläufe RAMEAUS zu einer Zurück-

soll. Ich erinnere nur daran, daß J. A. P. SCHULZ' Artikel „Vortrag“ in SULZERS *Theorie der schönen Künste* (1772) *früher* geschrieben ist, und daß Schulz überhaupt einen bedeutenden Anteil an KIRNBERGERS Arbeiten hat (die „Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie“ sind nach GERBER [*Neues Lexikon* IV. 146] SCHULZ' Arbeit).

führung des gesamten harmonischen Apparates auf wenige feststehende Formeln. S. 5 des 2. Teils seiner *Kunst des reinen Satzes* (1774—76) notiert er die C dur-Skala mit Unterstellung der Fundamentaltöne der drei Harmonien Tonika, Dominante und Subdominante:

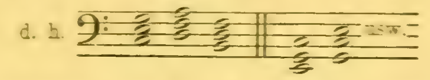


und bemerkt dazu: „Hieraus lässt sich begreifen, dass es möglich sei, zu jedem reinen diatonischen Gesang einen Bass zu setzen, in dem nichts als die Dreyklänge der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante vorkommen. Dies ist also die *erste und einfachste Art des harmonischen Basses;* aber man sieht leicht, dass ausser den drey dabei gebrauchten Dreyklängen auch die *Dreyklänge anderer Töne der Tonleiter* können gebraucht werden. Dieses wollen wir als die *zweite Art des Basses* betrachten. Man kann *drittens* den Bass so behandeln, dass man in der Mitte eines Satzes *Dominantenaccorde von solchen Tönen* anbringt, in denen man von dem Hauptton ausweichen kann. *Endlich* können auch *zwey, drey bis vier Dominantaccorde nacheinander* angebracht werden und enharmonische Ausweichungen in entlegenere Tonarten geschehen."

Zwar folgen S. 17 u. w. Warnungen, sich nicht zu weit von der Haupttonart zu verirren; aber von einer Ahnung, daß solche Dominanten fremder Tonarten eigentlich nur *chromatische Umgestaltungen leitereigener* sind, findet sich kein Anzeichen. DAUBE ist daher in dieser Hinsicht KIRNBERGER weit voraus (vgl. S. 468). Durch KIRNBERGERS gewandte und eingehende Darstellung wurden die Satzregeln, wie sie FUX formuliert hatte, für die Folgezeit zur allgemeinen Norm und freiere Denker wie DAUBE und KOCH (*Anleitung zur Komposition* 1782—93 und *Handbuch beim Studium der Harmonie* 1811) blieben ungehört.

KIRNBERGERS *Klassifikation der Accorde* (nach *K. d. r. S.* I. S. 33, sowie „*Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*" 1773 S. 5) ist:

1. *konsonierende*, nämlich der *konsonierende Dreyklang*, der entweder hart oder weich oder vermindert (!) ist, und dessen Verwechselungen:

d. h. 

2. *dissonierende mit einer wesentlichen Dissonanz*, d. h. der dissonierende wesentliche Septimenakkord mit großer oder kleiner Terz und reiner oder falscher Quinte, sowie dessen Verwechselungen:



Diese beiden Klassen repräsentieren die *wesentlichen* oder die zwei (?) *Grundakkorde*. Alle anderen Harmoniebildungen nennt KIRNBERGER *zufällige*:

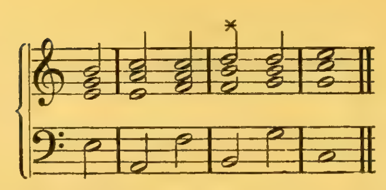
3. „nimmt man zu jedem Accorde der beyden vorhergehenden Classen alle möglichen *Vorhalte*, so bekommt man alle zufällig dissonierenden Accorde.“

Also nicht nur alle Arten Septimenakkorde stehen in gleichem Range, sondern es rangiert auch der verminderte Dreiklang ohne weiteres mit unter den Konsonanzen (S. 38): „die *kleine Quinte, wenn sie im verminderten Dreiklang vorkommt, ist konsonierend* und bedarf keiner Auflösung unter sich, wie folgendes Exempel ausweiset“*):

---

*) Daß dieses Exempel gar nichts beweist, ist freilich erst gemeinverständlich geworden, seitdem FÉTIS darauf hingewiesen hat, daß *in der Sequenz die Harmonien nicht ihre natürlich logischen Fortschreitungen machen, sondern nur eine an sich vernünftige und logische Akkordfolge mechanisch stufenweise durch die Skala schreitend nachgeahmt wird* (*Traité de l'harmonie* S. 253). Die in den Generalbässen der guten alten Zeit so häufige stufenweise Folge gleich bezifferter Bässe (*Marche de basse, Progression*) hatte so die Gewöhnung besonders an die Folge stufenweise fortgeschobener Quarten- und Quintenschritte des Basses herbeigeführt:





Da haben wir wieder wie bei SORGE den *konsonanten verminderten Dreiklang*! Diese Verirrung hat MARPURG (*Handbuch* etc.) nicht, sondern stellt neben die beiden Arten des konsonierenden zwei Arten des dissonierenden harmonischen Dreyklanges (den verminderten und übermäßigen) und hat sogar ein deutliches Gefühl (S. 40) für die Ungeeignetheit des h in h d f zur Verdoppelung. Im übrigen decken sich aber MARBURGs *Grundakkorde* (Dreiklänge und Septimenakkorde aller Art) mit denen KIRNBERGERs. Das selbstverständliche Ergebnis der Gleichstellung aller Arten von Dreiklängen und aller Arten von Septimenakkorden (nebst beider Umkehrungen) war und mußte sein die Zurückdrängung der Ideen, welche auf eine schärfere Scheidung unter denselben hingewiesen hatten. Ganz verschwanden diese freilich doch nicht wieder; dafür sorgten schon die von RAMEAU aufgestellten (wie KIRNBERGER sagt „französischen") Namen *Tonika*, *Dominante* und *Subdominante*. Dadurch, daß die drei Harmonien, aus denen sich die Skala ableiten läßt, durch *besondere Namen* vor allen übrigen ausgezeichnet waren, erschienen dieselben doch unzweideutig als die wichtigeren, und es konnte nicht ausbleiben, daß sie als „Haupharmonien" oder „Hauptakkorde" von allen anderen als den „Nebenharmonien" unterschieden wurden. Soviel mir bekannt, ist der durch sein ausgezeichnetes *Musikalisches Lexikon* (1802, Neuausgabe von A. v. DOMMER 1865) am meisten bekanntgewordene Schwarzburgische Kammermusikus CHRISTOPH HEINRICH KOCH der erste, welcher die leitereigenen konsonanten Dreiklänge in *wesentliche* und *zu-*

---

daß selbst in RAMEAUs Lehre von den normalen Fortschreitungen des Fundamentalbasses deren Einfluß vielfach zu spüren ist und sogar noch ein SIMON SECHTER (*Grundsätze der musikalischen Komposition* 1853—54) in der Fortschreitung des Dreiklanges der Subdominante zum verminderten Dreiklange auf dem Leittone eine normale und typische Harmoniebewegung sehen konnte!

fällige schied (*Handbuch bei dem Studium der Harmonie* 1811; laut Vorwort ist das Buch eine vollständige Umarbeitung des ersten Teiles der *Anleitung zur Komposition*):

(S. 60) „In der *harten Tonart* (d. h. in Dur) liegen die drei *harten* Dreyklänge auf den *drey Haupttönen der Tonart,* nämlich auf der Tonika und auf ihrer vierten und fünften Stufe (c e g, f a c, g h d). Wir wollen diese drey harten Dreyklänge der harten Tonart die drey *wesentlichen* Dreyklänge derselben nennen, theils weil die Tonart aus denselben hervor gehet und ihren Charakter von den grossen Terzen derselben erhält, theils auch weil sich *aus ihren Tönen* noch die drei weichen Dreyklänge d f a, e g h und a c e auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe dieser Tonart bilden lassen, die wir zum Unterschiede der vorhergehenden die drey *zufälligen* Dreyklänge dieser Tonart nennen wollen". (S. 61): „Weil die *weiche Tonart* (d. h. Moll) aus den mit ihren drey Haupttönen verbundenen weichen Dreyklängen entstehet (von welchen jedoch der Dreyklang der Dominante in [gewissen].. Fällen in einen harten Dreyklang verwandelt werden muss [!], damit diese Tonart einen *unterhalben* Ton erhalte), so sind in dieser Tonart die drey *weichen* Dreyklänge a c e, d f a und e g h (bzw. e g i s h) die *wesentlichen* Dreyklänge; die auf die dritte und kleine sechste und siebente Stufe fallenden harten Dreyklänge (c e g, f a c, g h d) hingegen machen die *zufälligen* Dreyklänge dieser Tonart aus."

Koch lenkt auch mit besonderem Nachdruck in allen dissonanten Akkorden die Aufmerksamkeit auf den *dissonierenden Ton* (S. 71): „Weil in der Harmonie *der dissonierende Ton* eines Accordes demjenigen Prozesse unterworfen ist, den man die *Vorbereitung* und *Auflösung* der Dissonanz nennt, so ist es nothwendig, dass wir bei der zu erlangenden Kenntnis der dissonierenden Accorde unsere Aufmerksamkeit vorzüglich auf den dissonierenden Ton richten, *um denselben von den übrigen Tönen des Accordes gehörig unterscheiden zu lernen*"*). Dazu noch (S. 73): „Übrigens muss hier

---

*) Vgl. aber Rameau, *Traité* S. 97: „Article premier du principe de la dissonance: *lequel des deux sons d'un Intervalle doit estre pris pour dissonant* et pour lequel de ces deux sons la règle de préparer et de sauver la dissonance a été etablie." Rameau findet in der Septime den Ursprung

im voraus noch bemerkt werden, *dass man das dissonierende Intervall (den dissonierenden Ton) eines Accordes nicht verdoppeln kann* (!), weil entweder bei der Auflösung desselben fehlerhafte Oktaven entstehen würden oder die Dissonanz in einer Stimme einen Fortschritt machen müsste, der ihrer Natur zuwider ist.“ Sogar die *Doppelnatur des Quartsextakkords* erkennt Koch in voller Klarheit (S. 71): „Der eigentliche Quartsextaccord muss jederzeit konsonierend sein, weil er aus der Umkehrung eines konsonierenden Accordes hervorgeht. *Kommen hingegen Sexte und Quarte gemeinschaftlich in der Harmonie dergestalt vor, dass sie die Quinte und Terz des Accordes aufhalten, so erscheinen sie wie jeder aufhaltende Ton* (!) *als Dissonanzen und gehören als solche ebensowohl in einen besonderen dissonierenden Accord* wie die Quarte, durch welche die

---

aller Dissonanzen — wieder ein Satz, dessen Aufrechterhaltung ihn zu allerlei Winkelzügen zwingt [*double emploi* u. m.]. Es sei aber nicht übersehen, daß durch Rameau zuerst in die Theorie der Dissonanzen ein ganz neuer Begriff eingeführt wurde, nämlich die *selbständige*, weder durch Synkopierung noch durch andere Arten der melodischen Verzierung (Durchgang, Wechselnote) entstandene Dissonanz. Fétis irrt, wenn er Sorge das Verdienst zuschreibt, diesen Begriff aufgebracht zu haben (*Traité de l'harmonie* S. 218). Allerdings betont Sorge nachdrücklich, daß es außer den vorbereiteten (synkopierten) und auf die leichte Zeit durchgehenden Dissonanzen in der neueren Musik noch eine dritte Art gebe, „da sie nicht gebunden erscheine, jedoch aber ebenso aufgelöset werde“ (S. 337); „die Zeiten ändern sich und die heutige Praxis zeigt genugsam, daß es *nicht wider die Natur sei*, sonderlich die *Septime frei und ungebunden zu gebrauchen*, von deren Sätzen hernach verschiedene andere abstammen als $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{2}$“ usw. Aber Rameau steht bereits im *Traité de l'harmonie* (1722) auf demselben Standpunkte wie in dem 1760 erschienenen *Code de musique pratique.* In letzterem heißt es (S. 71): „Déjà non seulement la *note sensible* (die ‚Dissonance majeure‘) et *la Sixte majeure ajoutée ne doivent point être préparées, mais encore toute dissonance qui accompagne la note sensible, n'exige nullement* (!) *cette précaution*“; dort ganz ähnlich (S. 133): „Si la Dissonance majeure s'engendre de la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait, cela suffit pour nous prouver qu'elle n'exige aucune autre précaution que celle de monter d'un semi-Ton, comme c'est le propre de cette Tierce majeure; de sorte que si *l'on n'est point obligé de la préparer*, nous pouvons dire que c'est encore en sa faveur que *la Dissonance mineure* (die Septime) *profite du même avantage dans les* progressions fixées à la Basse fondamentale.“
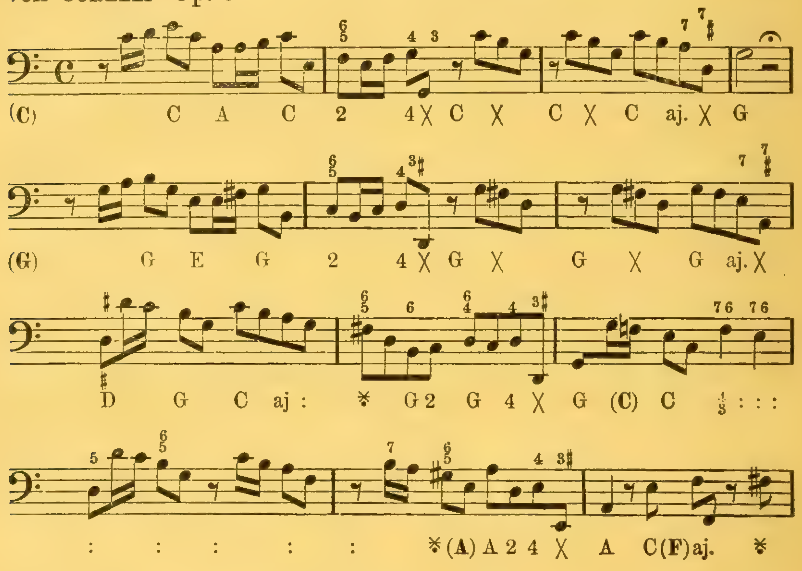
Terz allein aufgehalten wird.“ Der *verminderte Dreiklang* ist für Koch selbstverständlich *dissonierend* und wird als eine *unvollständige Form des Dominantseptimenakkordes* erklärt. (S. 84): „In dem verminderten Dreiklange h d f ist h die grosse Terz und d die reine Quinte des Tones g, die, wenn sie beide zusammen intoniert werden, der Natur den Ton g entlocken. *Es ist daher keinem Zweifel unterworfen, dass der Ton g der eigentliche und natürliche Grundton zu dem Dreyklange h d f sei*“*).

Unsere Untersuchung beweist deutlich, daß die erste Gestalt, welche die Akkordlehre annahm, eine den Bedürfnissen der Akkompagnisten entgegenkommende und durch diese bedingte war. Alles, was mit diesen sich in schärferen Widerspruch setzte, wurde trotz aller ehrenden Anerkennungen bald vergessen und ad acta gelegt, so bereits Zarlinos duale Begründung der Konsonanz, so nun auch Rameaus Versuche, den Terzenschematismus in einzelnen Fällen zu durchbrechen. Selbst der allmählich klarer hervortretende Grundgedanke aller Harmonielehre, daß die *dissonanten Akkorde nur Umgestaltungen konsonanter Akkorde sind* (S. 468), wird durch die schematische Generalbaßlehre mehrfach stark verdunkelt und läuft Gefahr, wieder ganz aus den Augen verloren zu werden. Daß daran in erster Linie die Generalbaßbezifferung mit ihrer mechanischen Abzählung der Intervalle ohne Rücksicht auf die Größe derselben schuld ist, liegt auf der Hand. Schon Rameau strebt wohl aus diesem Grunde aus den Fesseln dieser der Entwicklung der Theorie nicht günstigen Bezeichnungsweise der Harmonie heraus und bahnt eine *neue Akkordbezeichnung* an, welche er in der kleinen Schrift: *Dissertation sur les différentes métodes d'accompagnement* (1732, 2. Auf. 1742) auseinandersetzt. Darin tadelt er zunächst die Generalbaßbezifferung wegen ihrer vielen und doch unzulänglichen, auch keineswegs unzweideutigen Chiffern, welche die der Zahl der möglichen Akkorde als eine sehr große erscheinen lassen und in keiner Weise ihren Zusammenhang anzeigen. Das komme hauptsächlich daher, weil überall die *ganz zufälligen Baß-*
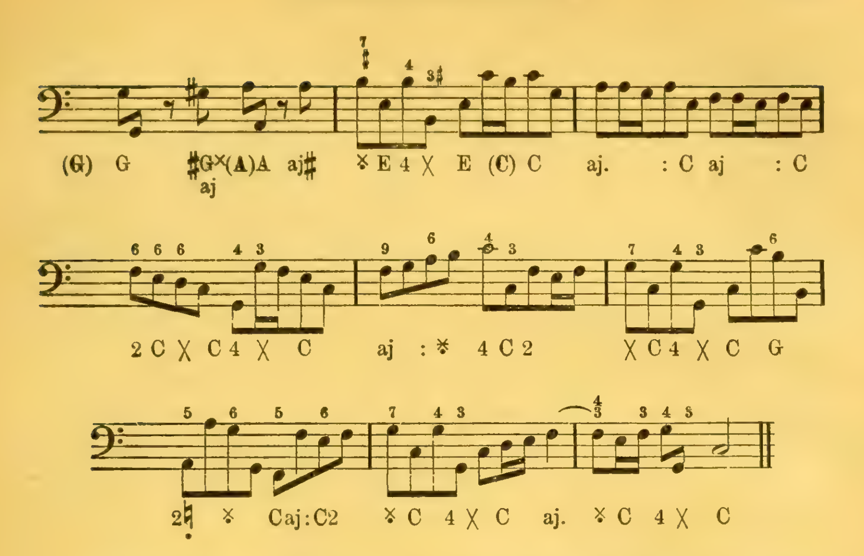
*) Auch diese Erklärung läuft auf Rameau zurück, dessen *Accords par emprunt* (*Traité* S. 43 und 79 ff.) ebenfalls zum Fundamentaltone einen außerhalb des Akkordes liegenden Ton haben.

töne zum Ausgange der Intervallbestimmungen genommen seien anstatt die wirklichen Grundtöne der Harmonie*).

Rameau[s] *neue Bezifferung* ist aber leider ebenfalls noch an eine Baßstimme gefesselt und soll nur die Generalbaßpraxis erleichtern; sie ist nur eine *Umformung der Generalbaßbezifferung*, weshalb ich sie am einfachsten mit Gegenüberstellung der letzteren vorführe, und zwar an der Hand eines Beispiels, welches Rameau selbst seiner Schrift anhängt, des Adagio der III. Sonate von Corelli[s] Op. 5:



*) (S. 2): „Quoi-qu'il n'y ait qu'un seul Accord consonant, on l'a cependant toûjours distingué en trois: sçavoir en Accord parfait ou naturel, en Accord de Sixte, et en Accord de Sixte-Quarte . . . et pour indiquer à l'Accompagnateur lequel de ces Accords il doit pratiquer, on s'est toûjours servi de cinq Signes ou Chriffre sçavoir d'un 8, d'un 5, d'un 3, d'un 6 et d'un $\frac{6}{4}$, outre qu'il est encore decidé que partout où il n'y a point de Chiffres, l'Accord parfait est supposé. Quoiqu'il n'y ait non plus qu'un seul accord dissonant (nämlich den Septimenakkord) on l'a cependant toûjours distingué en plusieurs de sorte qu'à mesure que l'expérience en a fait sentir les differentes Combinaisons et les différens rapports relativement à différentes Notes d'une *Basse arbitraire* on en a fait autant d'Accords différens" etc.



Erklärung (S. 22—44): Der vorangestellte große *Buchstabe* zeigt die *Tonart* an; die übrigen Buchstaben nach Art der Basse fondamentale die *Grundtöne der Harmonie.* Außerdem bedeutet

2 den Dreiklang auf der Sekunde der Tonika (!).

4 den Quartenvorhalt im Dominantakkord.

aj. die Sexte der Tonika (!).

× nach 4 die Auflösung der Quarte in den Leitton; sonst den Leitton mit seiner Harmonie.

.: (Punkte) deuten die entsprechende Zahl abwärts zu führender Töne bzw. eigentlich Finger an (rein *grifftechnisch*).

Ein Blick genügt, die *Unfertigkeit dieses Systems der Bezeichnung* zu erweisen; obendrein ist das Beispiel leider sehr fehlerhaft. Das Neue und für die fernere Entwicklung der Lehre von der Bedeutung der Akkorde Brauchbare an diesem Versuche Rameaus, die Generalbaßbezifferung zu reformieren, ist die *Benennung auch der Umkehrungen nach dem Grundtone,* also die Elimination der Sextakkorde, Quartsextakkorde usw. aus der Terminologie und der Bezifferung. Wenn auch diese neue Bezifferung nur eine direkte *Einführung der Theorie der Basse fondamentale in die Praxis,*

also nicht eigentlich eine abermalige Neuerung, sondern nur eine Nutzanwendung sein soll*), so konnte doch nur eben durch eine solche Überführung in die Praxis jene Lehre Aussicht auf einen dauernden Einfluß auf die Gestaltung des Unterrichts und gar — woran RAMEAU nicht am wenigsten dachte — der Komposition erlangen. Leider blieb diese Überführung in die Praxis ein Traum RAMEAUs. ROUSSEAU berichtet (*Dictionnaire de musique*, Art. *Accompagnement)*: „Quelque simple que soit cette methode quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, *elle n'a point eu du cours;* peut-être a-t-on cru que les chiffres de M. Rameau ne corrigeaient un defaut que pour en substituer un autre . . . Mais contre tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la methode de M. Rameau? *Elle était nouvelle, elle était proposée par un homme superieur en genie à tous ses rivaux:* voilà sa condamnation!" —

Ich betrachte es nicht als meine Aufgabe, hier alle theoretischen Werke zu registrieren und zu exzerpieren: nur diejenigen, welche für die Entwicklungsgeschichte der Theorie des Tonsatzes eine nennenswerte Bedeutung erlangten, gleichviel ob im positiven (fördernden) oder negativen (hemmenden) Sinne, können uns interessieren. Aus der Flut der teils für die Praxis berechneten, teils der spekulativen Ergründung der Geheimnisse des künstlerischen Schaffens gewidmeten Bücher, welche das letzte Jahrhundert hervorbrachte, können daher nur sehr wenige mehr von uns berücksichtigt werden**). Selbst ein so gediegenes gründliches Werk

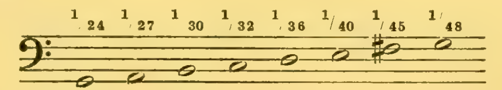
*) (S. 62): „Cette métode qui est directement tirée de la Basse Fondamentale, nous la rend d'une manière si simple qu'il n'y a pas moyen de l'y méconnaître."

**) Auch das vielgenannte Werk des Kapellmeisters an S. Antonio zu Padua FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI (*Della scienza teorica e pratica della moderna musica* [1779]) hat auf eingehende Berücksichtigung keinen Anspruch, da es keinerlei Fortschritt bringt, sondern sich nur in umständlicher Weise mit der Berechnung der Intervalle, und zwar in der Weise RAMEAUs, auch mit Gegenüberstellung der harmonischen und arithmetischen Reihe (!) beschäftigt. Erwähnenswert ist nur der *Versuch, die ganze Skala aus der Obertonreihe eines Tons abzuleiten* (S. 93); völlig korrekt scheidet VALLOTTI die Werte $^1/_7$, $^1/_{11}$ und $^1/_{13}$ und alle weiteren primären als *inconcinni* („che

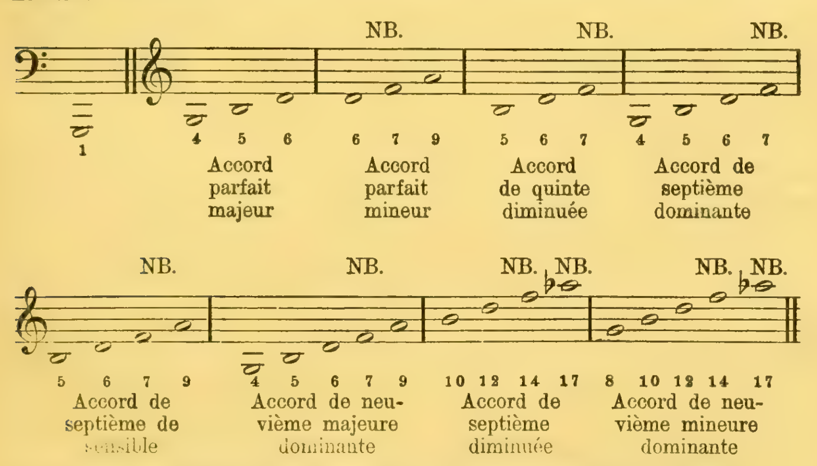
wie des Padre G. B. MARTINI *Esemplare osia Saggio fondamentale pratico di contrapunto* (1774—75) kann nur mehr genannt werden als Kommentierung der seit länger als einem Jahrhundert, ja seit zwei Jahrhunderten feststehenden Kontrapunktregeln. Die 10 Regeln, welche MARTINI seiner Sammlung kontrapunktischer Musterbeispiele aus dem 16. Jahrhundert (!) vorausschickt, unterscheiden sich von denjenigen des FRANCHINUS GAFURIUS nur durch die Aufnahme des absoluten Verbotes der „verdeckten" Parallelen (pag. XXIII): „Vien proibito il passagio di qualumque Consonanza ad una Con-

---

perciò in fatti non hanno luogo nella nostra moderna musica") aus, und zieht vielmehr die *Obertöne zweiter Ordnung*, d. h. $^{1}/_{9}$, $^{1}/_{15}$, $^{1}/_{27}$ und $^{1}/_{45}$ heran:



verliert aber damit natürlich den Grundton (C) *als Tonika aus dem Auge*, hat überhaupt augenscheinlich für das Prinzip der Tonalität und die Funktion der Harmonie nicht das rechte theoretische Interesse. — CHARLES SIMON CATEL geht minder korrekt vor, wenn er in seinem *Traité d'Harmonie* (1800) in den Obertönen bis zum 17. (!) sämtliche wesentlichen Akkorde und alle die Dissonanzen findet, welche *ohne Vorbereitung* eingeführt werden können:



Vgl. FÉTIS' Abweisung dieser Ableitung, *Traité de l'harmonie* S. 244.

sonanza perfetta per moto retto". Diese Errungenschaft des 17. Jahrhunderts hat MARTINI wie FUX von ANDREAS HERBST (s. oben S. 464) überkommen. Zwar beruft er sich auf ANGELO BERARDI (*Il perché musicale* 1693); aber der Wortlaut der Motivierung (,nasce il *sospetto* delle due ottave e delle due quinte') weist direkt auf HERBST. MARTINI stellt sich wie FUX auf den Boden der Kirchentöne und gehört überhaupt zu den Repräsentanten der *Reaktion auf dem Gebiete der Musiktheorie*, welche annehmen, daß im Palestrinastil die Tonkunst ihren Höhepunkt erreicht hat, und die vor allem in dem Aufblühen der Instrumentalmusik einen entschiedenen Verfall sehen — ein Standpunkt, den in unserer Zeit noch ED. GRELL und seine Schüler vertreten, von denen bekanntlich einer, HEINRICH BELLERMANN, noch einmal eine Kontrapunktlehre alter Observanz herausgegeben hat (1862, 2. Aufl. 1877). Von Harmonie ist in Werken dieser Richtung überhaupt kaum die Rede; in ihnen Fortschritte in der Erkenntnis der natürlichen Gesetzmäßigkeit der Tonverbindungen zu suchen, wäre ein törichtes Beginnen. Der aufs Höchste gesteigerten Durchbildung der Logik der Harmoniebewegung in den Werken der deutschen Klassiker, voran SEBASTIAN BACHs, des unübertroffenen, ja unerreichten Meisters, steht die Kontrapunktlehre dieser späten Nachkömmlinge ZARLINOs völlig ratlos gegenüber; doch bringt es auch die Lehre derjenigen, welche sich wie RAMEAU, DAUBE und KOCH von aller blindgläubigen Nachbetung alter Lehrsätze lossagen, nicht über die Enträtselung weniger grundlegenden Tatsachen hinaus! KIRNBERGER hat zwar der Versuchung nicht widerstanden, der Aufforderung eines ,ersten Künstlers' nachzukommen und eine Erklärung der riesigen ersten H moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers zu unternehmen. Man findet seinen dreifachen Versuch, den harmonischen Gehalt dieses tiefsinnigen Wunderwerkes durch die nichtssagenden Ziffern der Generalbaßschrift sozusagen zu extrahieren S. 55 ff. der *Grundsätze zum wahren Gebrauch der Harmonie* — ein trauriges Zeugnis für den Stand der harmonischen Analyse 23 Jahre nach BABHs Tode! An Stelle einer Reduktion der mannigfachen reichen Umschreibungen und Auszierungen auf die vielleicht von keinem Meister so klar wie von BACH erkannten

einfachen Fundamente der drei Funktionen der tonalen Harmonik, für welche Rameau den Schlüssel gegeben, serviert uns Kirnberger eine dickflüssige, kompakte, harmonische Masse und meint durch die abgekürzte Notierung des Generalbasses eine *Erklärung* von deren Sinn geliefert zu haben. Freilich — auch Rameau selbst hätte vielleicht eher eine annähernd ebenbürtige Fuge schreiben als Bachs Werk eingehend erklären können. Zur vollständigen Durchdringung des Gewirrs dieser künstlichen Umrankungen bedurfte es noch einer energischen Weiterarbeit auf dem von Rameau zuerst in Angriff genommenen Arbeitsfelde, und wir dürfen selbst heute noch nicht so unbescheiden sein, zu behaupten, daß wir die Aufgabe gelöst haben.

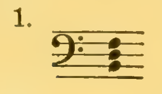
Rameaus an mangelndem Verständnis seiner Zeitgenossen (oder an deren einseitiger Begeisterung für andere seiner Aufstellungen!) gescheiterte Idee einer Reform der Akkordbezeichnung nahm mit mehr Erfolg der großherzoglich hessische Generalstaatsprokurator und ausgezeichnete Musiker Gottfried Weber wieder auf (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* 1817—1821), doch nicht mehr wie Rameau zur Erleichterung des Akkompagnements aus einer bezifferten Baßstimme, *da inzwischen der Generalbaß in der Komposition gänzlich antiquiert worden war*, sondern vielmehr durchaus nur *für theoretische und Unterrichtszwecke.* Seine Zeichen für die sieben Grundharmonien (?!) sind die folgenden (2. Aufl. S. 124 ff.):
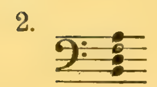
1) Ein *großer* Buchstabe zur Bezeichnung des *Dur*akkords: ℭ = c e g.
2) Ein *kleiner* Buchstabe zur Bezeichnung des *Moll*akkords: 𝔠 = c es g.
3) Ein kleiner Buchstabe mit ⁰ für den *verminderten* Dreiklang: ^{0}𝔠 = c es ges.
4) Eine ^{7} beim großen Buchstaben für den Durakkord mit kleiner Septime: ℭ^7 = c e g b.
5) Eine ^{7} beim kleinen Buchstaben für den Mollakkord mit kleiner Septime: 𝔠^7 = c es g b.
6) Eine ^{7} beim kleinen Buchstaben mit ^{0} für den verminderten Dreiklang mit kleiner Septime: ^{0}𝔠^7 = c es ges b.

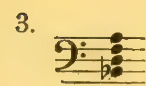
7) Eine durchstrichene 7 beim großen Buchstaben für den Durakkord mit großer Septime: 𝔆⁷̸ = c e g h.

NB. Diese Bezeichnungen gelten in gleicher Weise für beliebige Umlegungen dieser Akkorde.

Gegenüber Rameaus Ansätzen zu einer neuen Akkordbezeichnung fällt hier als Fortschritt zunächst auf die *Unterscheidung des Mollakkords vom Durakkord*, welche darum notwendig wurde, weil die Bezifferung nicht mehr wie die Rameaus bestimmt war, einer gegebenen Baßstimme mit Tonartvorzeichnung übergeschrieben zu werden, vielmehr die *selbständige Formulierung der Akkorde ohne irgendwelche gegebene Stimme* beabsichtigt ist. Im übrigen wurzelt aber Webers neue Bezeichnung durchaus in dem *Terzenaufbau* Rameaus und bleidt demselben treuer als Rameau selbst (!). Sämtliche sieben Grundharmonien Webers sind in Terzen aufgebaut. *Alle sonst möglichen Akkordbildungen hält* Weber *für zufällige* durch durchgehende Noten, durch chromatische Veränderungen, durch Synkopierung usw. entstehende. Als ein seltsames Überbleibsel überkommener Anschauungen steht aber der *verminderte Dreiklang* in Webers System als Grundharmonie. Weber selbst fühlt das wohl (I. 250): „*Manche Tonlehrer nennen auch die Quinte des verminderten Dreiklanges dissonant* . . . will man dieses annehmen (so muß man definieren:) Dissonanz ist jeder andere Ton als der Grundton, dessen (große oder kleine) Terz und große (reine) Quinte." Wie sehr es Weber darauf ankommt, von der bloßen Bestimmung der effektiven *Tonabstände* der Akkorde zu einer Lehre von der *Bedeutung* der Akkorde fortzuschreiten, beweisen Ausführungen wie S. 243 des ersten Bandes, wo er die *Mehrdeutigkeit der Akkorde* hervorhebt:

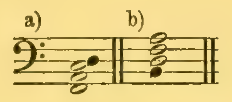
1.  kann sein sowohl °𝔥 als auch 𝔊⁷ — letztenfalls in erster Verwechslung *mit ausgelassener Grundnote* (!)

2.  bald °𝔥⁷ bald auch 𝔊⁷ mit *ausgelassener Grundnote* und *beigefügter großer None.*

3.  kann bald als 𝔅⁷̸ bald als 𝔅 mit *durchgehendem* Tone a betrachtet werden, bald als g⁷ in erster Verwechslung, wobei der Ton a Durchgang vor g wäre.

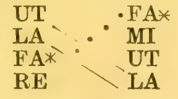
4. beruht auf der Grundharmonie $^{0}\mathfrak{c}^{7}$ mit willkürlich erhöhter Terz oder auf $\mathfrak{E}^{7}$ mit ebenso erniedrigter Quinte.

Bei Webers starkem Musikgefühl und klarer Denkkraft ist es verwunderlich und bedauerlich, daß er nicht Rameaus Erklärungen des $\frac{6}{5}$ auf der vierten Stufe der Durtonart und der untergestellten Terz beim Dreiklang der vierten Stufe der Molltonart festhielt*):



wo bei a) der Ton d, bei b) der Ton h dissonanter Zusatz zur Dreiklangsharmonie ist. Freilich darf man nicht vergessen, daß zwischen Rameau und Weber die *Fortentwicklung des Terzenbau-Schematismus bis zur unsinnigsten Konsequenz* durch Abt Vogler und besonders dessen Schüler Justin Heinrich Knecht (*Elementarwerk der Harmonie* 1792—98) fällt, welche Rameaus Bestrebungen zur Vereinfachung des harmonischen Apparates geradezu in das Gegenteil verkehrte und ein undurchdringliches Gestrüpp möglicher Akkorde künstlich hatte aufspriesen lassen. Das *wahrhaft klassische Denkmal dieser Verirrung der Theorie* ist die „fortgesetzte Aufzählung der Akkorde", welche dem zweiten Teile von Knechts *Elementarwerk* (2. Aufl., S. 248—262) angehängt ist. Dieselbe rechnet *3600 Akkorde der praktischen Musik* heraus, darunter z. B. 132 *Septimenakkorde als Urakkorde*, welche sich spezifizieren als:

*) Die ausdrückliche Gegenüberstellung des Dominantseptimenakkords der Durtonart und des Subdominant-Quintsextakkordes der parallelen Molltonart finde ich in Rameaus *Génération harmonique* (1732) S. 142: „Mais si l'on y ajoute la Dissonance nécessaire pour en rendre le Mode plus determiné, au lieu d'un (son) on en trouvera trois communs:



ainsi RE comme Dominante *(in G dur)* recevant la Septième UT, et LA comme Sousdominante *(in E moll)* recevant la Sixte majeure FA✶".

12 *kleine angenehme* Septimakkorde der 5. Klangstufe harter und weicher Leiter.

12 *kleine minder angenehme* Septimakkorde der 7. Klangstufe harter Leiter.

12 *kleine mangelhafte* Septimakkorde der 2. Klangstufe weicher Leiter.

12 *verminderte traurigklingende* Septimakkorde der 7. erhöhten Klangstufe weicher Leiter.

12 *kleine etwas unangenehme* (!) Septimakkorde der 2. Klangstufe harter Leiter.

12 *kleine sehr unangenehme* (!) Septimakkorde der 3. und 6. Klangstufe harter Leiter.

12 *große höchst übelklingende* (!) Septimakkorde der 1. und 4. Klangstufe harter Leiter.

12 *kleine hartklingende* Septimakkorde der 5. Klangstufe harter Leiter.

12 *doppeltverminderte* Septimakkorde der 4. erhöhten Klangstufe weicher Leiter.

12 *hartverminderte* Septimakkorde der 2. Klangstufe weicher Leiter.

12 *große sehr hartklingende* Septimakkorde der 3. Klangstufe weicher Leiter.
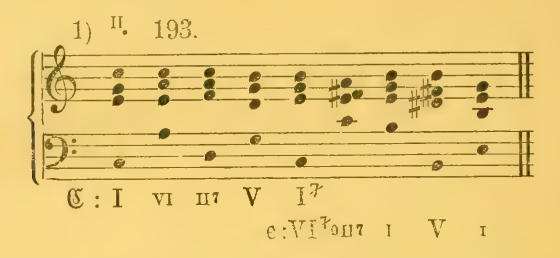
Dazu kommen außer den ebenfalls umständlich benannten Umwendungen (!): 72 Nonakkorde als Urakkorde, 84 Nonseptimakkorde als Urakkorde, 72 Undecimakkorde als Urakkorde, 72 Undecimnonakkorde als Urakkorde, 24 Undecimen-Septimakkorde als Urakkorde, 60 Undecimnon-Septimenakkorde als Urakkorde, 36 Terzdecimakkorde als Urakkorde, 60 Terzdecim-Undecim-, 36 Terzdecim-Septimen-, 36 Terzdecim-Undecim-Septimen-, 36 Terzdecim-Undecim-Non-Septimenakkorde — sämtlich als *Urakkorde* (!) mit ihren Umkehrungen und wunderschönen Einzelnamen wie z. B. die 12 „klein - groß - kleinen traurigklingenden Undecim-Non-Septimen-Quintsextakkorde“ § 118, Taf. 75, Fig. 2 bei a)!!!

Faßt man diese ärgsten Auswüchse des Terzenbau- und Umkehrungsschematismus ins Auge (Knechts *Elementarwerk* gelangte

zu hohem Ansehen), so begreift man erst vollständig die Verdienstlichkeit von Werken wie denjenigen Kochs und Webers.

Webers Neuerungen fanden schnell Boden, ja schon vor Vollendung des Werkes, vor Erscheinen des 3.—4. Teiles ergriffen Joh. Gottlob Werner (*Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre* 1818) und Friedrich Schneider (*Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst* 1820) begierig Webers vereinfachte Terminologie und Schneider adoptierte auch ohne weiteres Webers neue Akkordschrift. Die heute in allen landläufigen Harmonielehrbüchern gemeinübliche *Bezeichnung der Akkorde mit großen (für Durakkorde) oder kleinen (für Mollakkorde) römischen Stufenzahlen und vorangestellten Buchstaben zur Bezeichnung der Tonart (welche bei Modulationen wechselt) ist in dieser Form nicht von* Friedrich Schneider, *sondern bereits von* G. Weber *im zweiten Bande seines Werkes zur Analyse von Harmoniefolgen aufgestellt worden.* Das Verdienst, welches sich Weber mit dieser erstmaligen Schaffung eines, wenn auch noch nicht für alle Fälle ausreichenden, so doch überhaupt für weitere Entwicklung einen Ausgangspunkt schaffenden Mittels der *harmonischen Analyse* erworben, ist ein sehr großes, worauf nachdrücklichst hingewiesen werden muß. (II. Bd. S. 38): „*Noch allgemeiner als . . . durch teutsche Buchstaben . . ., nämlich nicht auf eine bestimmte Tonart beschränkt, sondern auf jede passend, kann man die Gesamtheit der Harmonien vorstellen, wenn man statt der teutschen Buchstaben die römische Zahl der Leiterstufe setzt, und zwar statt der grossen oder kleinen Buchstaben grosse oder kleine römische Ziffern und diese gerade wie sonst die teutschen Buchstaben mit* ^{7}, $^{\not 7}$ *und* ^{0} *bezeichnet.*“ (S. 41): „*Wir können aber die Vortheile beider Bezeichnungen vereinen, indem wir der römischen Ziffer einen grossen oder kleinen lateinischen Buchstaben als Zeichen der Tonart voransetzen, wodurch dann Alles vollends bestimmt wird.* Dann heißt z. B. 𝕮 : IV$^{\not 7}$ bestimmt: der große Vierklang auf der vierten Stufe der C dur-Leiter, folglich die Harmonie 𝔉$^{\not 7}$ als IV$^{\not 7}$ von C dur.“ Weber betont nachdrücklich (II. S. 60 u. a.), daß er damit ein Mittel geschaffen, die *Mehrdeutigkeit der Akkorde* bzw. die *Umdeutung aus dem Sinne, welchen sie in der einen Tonart haben, zu demjenigen, welchen sie*

in der andern erhalten, bestimmt auszudrücken, d. h. also das Wesen der Modulation klarzulegen, z. B.:



Unvollständig ist WEBERs neues System der Akkordbezeichnung auch vom Standpunkte der Generalbaßlehre aus insofern, als es nur ,,Grundharmonien" überhaupt bezeichnet. Dem wäre ja freilich sehr leicht abzuhelfen gewesen durch Anwendung der Zahlen 2, 4, 6, 9 usw., wie auch der durchstrichenen 5, oder der 5 mit ♭ zur Bezeichnung von Durchgängen, Alterationen, Vorhalten usf.; offenbar war es aber WEBERs spezielle Absicht nur ,,wesentliche" Bildungen zu bezeichnen und alle ,,zufälligen" durch die Nichtbezeichnung als solche zu charakterisieren, wogegen schließlich nichts einzuwenden ist: nur ist natürlich diese Akkordbezeichnung, solange sie nicht weiter ausgebaut wird, nur für *analytische* Zwecke, aber z. B. nicht zur Bezifferung von Aufgaben für den Schüler zu verwenden.

Der von WEBER absichtlich übergangene, weil nicht von ihm zu den wesentlichen Harmonien gerechnete *übermäßige Dreiklang* war aber doch den Generalbaßschematisten zu sehr ans Herz gewachsen; deshalb führte ERNST FRIEDRICH RICHTER (*Lehrbuch der Harmonie* 1853) zu WEBERs Signaturen einen Strich (bzw. ein Kreuz) beim großen Buchstaben ein, zur Markierung des übermäßigen Dreiklangs:

𝔈′ oder 𝔈+ = c e gis

und schuf damit die Möglichkeit, zwei weitere Septimenakkordformen zu chiffrieren:

𝔈′7 = c e gis h
𝔈′7 = c e gis b

Auch der von Weber als unvollständiger kleiner Nonenakkord (mit Auslassung des Grundtones) betrachtete und bezeichnete *verminderte Septimenakkord* konnte durch Verwendung der die Verminderung anzeigenden ^{0} auch bei der ^{7} bezeichnet werden

$$^0\mathfrak{c}^{07} = \text{c es ges heses}$$

(bei Weber als $\mathfrak{as}^7$ mit Ignorierung der hinzugefügten None), aber damit waren die Möglichkeiten erschöpft.

Was der allgemeinen Verwendung und Vervollkommnung der Weberschen Akkordschrift am meisten im Wege stand, war wohl deren nicht zu verkennende innerliche *Inkonsequenz.* Denn eine große Inkonsequenz ist es schon, den *verminderten Dreiklang* neben den Durakkord und Mollakkord zu stellen als eine Art dritten Urelementes, von dem andere Bildungen abgeleitet werden, während doch der Text die eigentliche Natur des Akkords erkennt (ohne Zweifel ist es die für Weber nicht definierbare abweichende Bedeutung, die der verminderte Dreiklang auf der zweiten Stufe in Moll hat — deren Erklärung er aber aus Rameau hätte herauslesen können — was ihn abhielt, ihn ein für allemal als unvollständigen Dominantseptimakkord zu bezeichnen).

Ein wirklicher weiterer Fortschritt über die seit Rameau aufkommende Unterscheidung von Puptharmonien und Nebenharmonien hinaus wurde erst möglich durch die Klärung der *Lehre von der Klangvertretung*, der *Harmoniebedeutung der Einzeltöne.* Erst von dem Momente ab, wo man die Möglichkeit erkannte, daß *auch anscheinend konsonante Akkorde die Harmoniebedeutung dissonanter haben können, wenn sie nämlich nicht als Vertreter des Klanges gefaßt werden, den sie darstellen*, wurde die konsequente Durchführung des Unterschiedes von *Puptharmonien* und *Nebenharmonien* möglich. Die erste Aufweisung einer *Scheinkonsonanz* ist wohl die oben (S. 502) mitgeteilte Erklärung des Quartsextakkords als zweifacher Vorhaltsdissonanz bei Chr. H. Koch. Nicht von seiten der musikalischen Logik und Ästhetik aus, sondern vielmehr auf Grund der akustischen Tonbestimmungen gefunden ist bei Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und der Metrik* S. 45) der Nachweis, daß der *scheinbare Mollakkord auf der zweiten Stufe der Durtonart:*

c d e f g a h c

eine zu kleine Quinte hat und daher als eine Art verminderter Dreiklang gelten muß*), dessen Konsonanz nicht anerkannt werden kann (die Quinte der Dominante d steht zur Terz der Subdominante im Verhältnis von 27 : 40 bzw. 54 : 80 statt 54 : 81 [= 2 : 3]).

Helmholtz[8] einseitige Ableitung der Tonverwandtschaft aus der Zusammensetzung der Klänge aus Obertönen (in seiner *Lehre von den Tonempfindungen* 1863), welche für den Mollakkord eine vollkommene Konsonanz nicht zu erweisen vermochte — bekanntlich ist das der schwache Punkt des Helmholtzschen Systems — weist zum ersten Male auf eine, freilich nicht wie Helmholtz will immer nötige, aber wohl unter Umständen mögliche und richtige Auffassungsweise des Mollakkordes hin, welche für die Weiterentwicklung der Lehre von der Bedeutung der Harmonien bedeutsam werden sollte (a. a. O., 4. Aufl., S. 478): „Im Mollakkorde c—es—g ist g ein Bestandteil des c-Klanges und des es-Klanges. Weder es noch c kommt in einem der beiden andern Klänge vor. Es ist also g jedenfalls ein abhängiger Ton. *Dagegen kann man den genannten Mollakkord einmal als einen c-Klang betrachten, dem der fremde Ton es hinzugefügt ist, oder als einen es-Klang, dem der Ton c hinzugefügt ist. Beide Fälle kommen vor* (!). Es ist aber die erstere Deutung die gewöhnliche und vorwiegende (??!). Denn wenn wir den Akkord als c-Klang betrachten, so finden wir in ihm das g als dritten Partialton und nur statt des schwächern fünften Partialtones e den fremden Ton es. Fassen wir den Akkord aber als es-Klang, so ist zwar der schwache fünfte Partialton durch das g richtig vertreten, statt des stärkeren dritten, welcher b sein sollte, finden wir aber den fremden Ton c. In der Regel finden

*) „Wenn man den Dissonanzdreiklang, welcher die Terz der Oberdominante zum Grundtone hat, z. B. in der C-Dur-Tonart, h D | F einen verminderten nennt, so können wir dieselbe Benennung für den Dreiklang auf der Quinte der Oberdominante D | F a anwenden, denn es ist D a nach dem Vorigen so wenig Quinte als es h F ist. Beide Akkorde haben eine *Zweiheit der Basis*: Die Unter- und Oberdominante F und G. Ebenso in der [C] Molltonart die Dreiklänge h D | F, D | F as.“
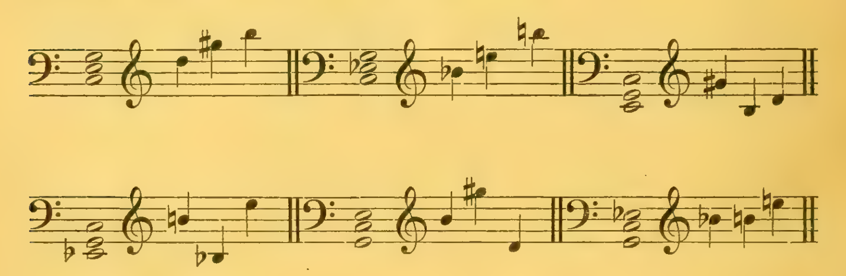
wir deshalb den Mollakkord c $\overline{es}$ g in der modernen Musik so gebraucht, daß c als sein Grundton oder Fundamentalbaß behandelt ist und der Akkord einen etwas veränderten oder getrübten c-Klang(!) vertritt, aber es kommt der Akkord in der Lage $\overline{es}$ g c (besser $\overline{es}$ g $\overline{c}$*)) auch in der $\overline{b}$-Dur-Tonart vor als *Vertreter des Akkordes der Subdominante* $\overline{es}$. Rameau nennt ihn dann den Akkord der großen Sexte und betrachtet richtiger als die neueren Theoretiker tun, $\overline{es}$ als seinen Fundamentalbaß. In den Fällen nun, *wo es darauf ankommt, die eine oder andere dieser Deutungen des Mollakkords bestimmt festzustellen, kann man dies dadurch erreichen, daß man den Grundton teils durch seine tiefe Lage, teils durch die Zahl der auf ihn vereinigten Stimmen hervorhebt.*“ Diese merkwürdige Stelle enthält das ganze Programm der Helmholtzschen Theorie mit seinen großen Vorzügen und krassen Mängeln. Die letztern bestehen hauptsächlich darin, daß Helmholtz eine *Erklärung für die Mollkonsonanz überhaupt nicht beibringt.* Denn die Einstellung eines um einen halben Ton abweichenden Tones statt des von der Natur geforderten in den konsonanten Klang (das Chroma 24 : 25 ist allerdings nur wenig mehr als der dritte Teil des großen Ganztons 8 : 9; aber in unserer temperierten Musik, welche jenes Intervall vergrößert und dieses verkleinert, handelt es sich tatsächlich um einen *halben* Ton) ist doch geradezu eine Ungeheuerlichkeit innerhalb eines Systems, welches für die Durchführung der *reinen Stimmung* eintritt und die Unzulänglichkeit unserer zwölfstufigen Temperatur behauptet. Merkwürdigerweise hat noch niemand bemerkt, daß sich Helmholtz hier in der eigenen Schlinge gefangen hat: der reinen Stimmung wird es (S. 516) als besonderer Vorzug nachgerühmt, daß sie die Unterschiede des Klanges der Durakkorde und Mollakkorde viel entschiedener und deutlicher hervortreten läßt als die gleichschwebende Temperatur; somit müßte also in der reinen Stimmung der Verstoß gegen die Natur, welcher in der Einstellung eines fremden Tones statt der natürlichen Terz

---

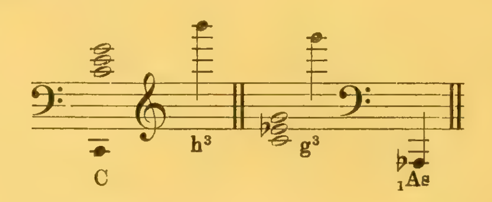
*) In der ersten Auflage hatte Helmholtz statt Es g C [= $\overline{es}$ g $\overline{c}$] geschrieben Es g c [= $\overline{es}$ g c], was Öttingen (*Harmoniesystem* S. 43) korrigierte; die geklammerte Verbesserung bezieht sich auf Öttingens Korrektur.

begangen wird, aufs äußerste bloßgestellt werden; denn der ganze Wert und Zweck der reinen Stimmung beruht doch darin, die Werte zu geben, wie sie sein müssen: ein ‚rein' gestimmter Mollakkord würde also ohne allen Widerspruch als *Dissonanz* erscheinen müssen. Die Gesamtheit aller Musiker würde Protest erheben, wenn es wirklich so wäre; aber es ist nicht so.

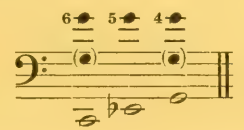
Die Richtigstellung des Helmholtzschen Hauptirrtums ließ übrigens nicht lange auf sich warten, da schon nach drei Jahren A. von Öttingens *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (1866) nachwies, daß *die Störungen der Konsonanz für beide Tongeschlechter beinahe völlig gleiche sind.* Man werfe nur einen Blick auf die folgende Übersicht der mit den Klangbestandteilen *kollidierenden nächstliegenden Obertöne* der drei Akkordtöne:
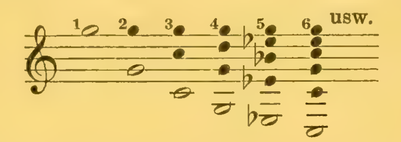


um die Überzeugung zu gewinnen, daß weder der Mollakkord noch der Durakkord als Konsonanzen gelten könnten, wenn diese Eigenschaft durch Sekundnachbarschaft eines Obertones des einen Akkordtones gegen einen solchen des andern in Frage gestellt würde. Öttingen weist auch besonders darauf hin, daß die beiden stärksten Beitöne, der gemeinsame Oberton (der *phonische Oberton*) und der Hauptkombinationston (der *tonische Grundton*), gleiche Lage zum Dur- und Mollakkord haben:



Übrigens macht sich Öttingen noch nicht völlig frei von der Idee, daß die Konsonanz durch das Phänomen der Obertöne erklärt und begründet werden müsse, sondern sucht die *Einheitsbedeutung des Mollakkordes in der Zusammenschließung der Elemente desselben in dem ersten gemeinsamen* („phonischen", d. h. von allen dreien hervorgebrachten) *Obertone:*



So gewinnt Öttingen eine physiologische Grundlage für die Aufstellung der Reihe der *harmonischen Untertöne*, welche für ihn nichts anderes ist als die Reihe derjenigen Töne, von denen ein beliebiger zum Ausgange genommener Ton (eine Prim) Oberton ist:



Damit gibt Öttingen zunächst Hauptmanns Erklärung des Mollakkordes als Gegensatz des Durakkordes ein wissenschaftliches Fundament, weist aber zugleich darauf hin, daß wohl eigentlich Rameau (bzw. d'Alembert) der Vater dieser neuen Auffassungsweise ist (daß die Aufstellung der Untertonreihe sogar bis auf Zarlino zurückreicht, war ihm nicht bekannt).

Indem nun aber Öttingen beide Arten der Einheitsbeziehung, die der Obertöne auf dem gemeinsamen Grundton (Dur) und die der Grundtöne auf dem gemeinsamen Oberton (Moll) als *völlig gleichberechtigte* und *gleichstarke* festhält, kommt er zu dem überraschenden, aber unanfechtbaren Satze, daß die umgekehrte Betrachtungsweise den Durakkord wie den Mollakkord als *Dissonanz* erscheinen läßt (S. 45): „*Der Durakkord ist tonisch* (in Beziehung auf den Ton, von welchem alle drei Töne Obertöne sind), *konsonant und phonisch* (in bezug auf den Ton, von welchem alle drei Töne Untertöne sind), *dissonant, der Mollakkord ist phonisch konsonant*

und tonisch dissonant.“ Dieser Satz ist das erste *positive* Ergebnis der durch Helmholtz’ dem Mollakkorde imputierte Klangzweiheit (c $\overline{\text{es}}$ g = c-Klang [c g] und $\overline{\text{es}}$-Klang [es g]) angeregten *gewollten Betrachtung des Durakkords im Mollsinne und des Mollakkords im Dursinne.* Von ihm aus datiert die Möglichkeit einer erschöpfenden Definition der sogenannten *Nebendreiklänge* der Tonart (der *zufälligen* Dreiklänge Kochs) im Unterschied von den Hauptharmonien Tonika, Dominante und Subdominante.

Wenn schon Rameau bemerkte und hervorhob, daß in dem $^{6}_{5}$ Akkord der Subdominante wie im Septimenakkord der Dominante eine *gleichzeitige Vertretung beider Dominanten* statthat, und wenn Hauptmann dazu fortschritt, auch in den „verminderten“ Dreiklängen (h d f und d f a in C-dur) beide Dominanten nachzuweisen, so war nur ein naheliegender Gedanke, auch andere Akkordbildungen auf solche gleichzeitige Vertretung zweier Hauptharmonien hin anzusehen. Seltsamerweise zog Hauptmann diese Konsequenz nicht; es erging ihm mit seinem System ähnlich wie Rameau mit dem seinigen: wie Rameaus Ideen zu einer musikalischen Logik in dem Schematismus des Terzenbaues der Akkorde erstickten, so die Hauptmanns in der ähnlich nur praktischen und schematischen Aufweisung der Verwandtschaft von Akkorden an der Gemeinsamkeit von Tönen. Dieser unglückliche Gedanke warf sogleich die Grundbegriffe Hauptmanns über den Haufen; denn er zeugte die Ketten nächstverwandter Akkorde (vertikal abzulesen):

```
Dur: G                      Moll: e
      e⌒e                         C⌒C
      C⌒C⌒C                       a⌒a⌒a
         a⌒a⌒a                          F⌒F⌒F
            F⌒F⌒F                          d⌒d⌒d
               D⌒D⌒D                          h⌒h⌒h
                      h⌒h⌒h                       Gis⌒Gis⌒Gis
                         G⌒G⌒G                              e⌒e⌒e
                             e⌒e                                C⌒C
                               C                                  a
```

Mag man Hauptmanns System drehen und wenden, wie man will, *diese Folge der Harmonien muß als die vollkommenste und*

natürlichste herausgelesen werden. Obgleich nach Hauptmanns Fundamentalsatze (S. 21): „*Es gibt drei direkt verständliche Intervalle*

I. *Die Oktav.*
II. *Die Quint.*
III. *Die (große) Terz.*

Sie sind unveränderlich" — h f gar keine Quinte ist, so ist ihm doch der Septimenakkord G h D | F (S. 76) „der Zusammenklang zweier durch ein gemeinschaftliches Intervall (d. h. zwei gemeinschaftliche Töne) verbundener Dreiklänge" d. h. h D | F tritt damit in die Reihe der Dreiklänge ein! (S. 78): „Es kann immer nur gleichzeitig zusammengefaßt werden, was eine harmonische Einheit, d. h. ein *gemeinschaftliches Intervall* hat, nur zwei Dreiklänge, die in zwei Tönen verwandt sind; denn es ist eben nur der Übergang in das *Nächste* die unmittelbar verständliche Folge. Der Übergang aus C e G nach F a C (der in die Lage C F a führt) ist ein *zusammengesetzter* und besteht in den Fortschreitungen C e g, C e a, C F a. Beide Fortschreitungen *können* zugleich geschehen." Wie weit ist doch hier Hauptmann wieder von den *zufälligen* Dreiklängen Kochs und der natürlichen Harmonisierung der Skala der italienischen Praktiker (der *Regula dell' ottava*) abgekommen!

Wir wollen uns nicht unnötig bei den neuen Abirrungen vom rechten Wege aufhalten, auch nicht bei denjenigen, welche durch einige in Helmholtz' Pfaden weiter wandelnden Ausbauer der Lehre von der Klangvertretung verschuldet wurden. Es sei nur kurz erwähnt, daß Ottokar Hostinsky in seiner „Lehre von den musikalischen Klängen" (1879) die *Klangzweiheit des Mollakkords* sogar zu einer Klang*drei*heit steigerte. (S. 88): „Während die Intervalle des Durdreiklanges c $\underline{e}$ g (c g, c $\underline{e}$, $\underline{e}$ g) sämtlich dem tonischen C-Dreiklange angehören, ihn also vertreten, so setzt sich der Molldreiklang c $\overline{\overline{es}}$ g aus drei Intervallen zusammen, deren jeder einem anderen Klange angehört:

c g dem C-Klange
$\overline{es}$ g dem $\overline{Es}$-Klange
c $\overline{es}$ dem $\overline{As}$-Klange.

. . . Trotzdem aber die vollkommene Konsonanz des aus drei konsonanten Zweiklängen bestehenden Mollakkordes durch nichts in Frage gestellt wird (!!), *gibt es hier doch keine einheitliche Deutung des Klanges.*“

Das ist das Ende der Logik, zu welcher die einseitige Begründung der Konsonanz durch das Phänomen der Obertöne zwingt.

Die Anregung zur Abschüttelung der Abhängigkeit der Musiktheorie von dem akustischen Phänomen gab Öttingen (S. 42), welcher „dem Prinzip der Verwandtschaft der Klänge auf Grund reiner Obertöne eine *tiefere psychologische Bedeutung* zuerkennen zu müssen“ glaubt und daher S. 46 „das *Prinzip der Verwandtschaft der Klänge verallgemeinert,* dasselbe *nicht von der reellen Existenz der Obertöne abhängig*“ sieht. Weiter auf diesem Wege ging Karl Stumpf (*Tonpsychologie* 1.—2. Bd. 1883, 1890), indem er die *Verschmelzbarkeit* des die Verhältnisse des Dur- oder Mollakkords aufweisenden Akkords zu der einheitlichen Vorstellung des Klanges als psychologische Tatsache, welche nicht weiter erklärbar ist, konstatierte und *in den akustischen Phänomenen nur adäquate Tatsachen der Vereinbarkeit der Schwingungsformen solche Verhältnisse aufweisender klanggebenden Körper sah.* Näher auf seine Ausführungen im einzelnen einzugehen, muß ich mir hier versagen und beschränke mich darauf, der Überzeugung Ausdruck zu geben, *daß diese Wiederwegwendung der Musiktheorie von der einseitigen Bezugnahme auf die akustischen Phänomene ein großer Fortschritt ist.* Die Umwandlung der effektiv hervorgebrachten Tonkombinationen in *Klangvorstellungen* ist ein psychologischer Vorgang, der zwar selbstverständlich mit jenen im engsten Konnex, ja in effektiver *Abhängigkeit* von ihnen ist, aber *nicht ohne Einschränkung.* Es ist längst bemerkt worden, *daß wir nicht durch rein hervorgebrachte Intervallfolgen gezwungen werden können, dieselben entsprechend zu verstehen, sondern daß wir der reinen Stimmung zum Trotz lieber falsche Tongebungen, unreine Intonationen als unlogische Tonfolgen hören.* Erst mit dieser Erkenntnis gewinnt endlich die Lehre von der Bedeutung der Akkorde eine feste Basis und volle Freiheit weiterer Entwicklung.

Von dem Moment ab, wo wir den Begriff der Konsonanz nicht

mehr nur von den Schwingungsverhältnissen der Töne abhängig machen, sondern als weitere Voraussetzung die *effektive Verschmelzung der Vorstellungen der zugleich gegebenen Einzeltöne zur einheitlichen Vorstellung eines Klanges* annehmen, welchen diese Töne nicht nur vertreten *können*, sondern nach dem *Zusammenhange wirklich vertreten*, tritt neben den Begriff der Konsonanz der der *Scheinkonsonanz* *): die Möglichkeit, einen Durakkord im Mollsinne oder einen Mollakkord im Dursinne zu hören, gewinnt damit eine sehr hohe ästhetische Bedeutung. Überhaupt tritt aber damit an die Stelle des einfachen Konstatierens der Tonabstände eine *mannigfach verschiedene Deutung derselben Tonkomplexe* (eine Quarte kann als Terz [mit Quartenvorhalt], eine Quinte als Sexte [mit Vorhalt der Quinte] gehört werden usw.).

Ich kann nur noch mit wenigen Sätzen andeuten, wie die *Lehre von der Bedeutung der Akkorde*, deren Ausarbeitung ich seit meiner 1873 erschienenen Dissertation (*Über das musikalische Hören*) eine Reihe ausführlicher Bücher gewidmet habe, sich etwa gestalten muß:

1. *Wir hören Töne stets als Vertreter von Klängen*, d. h. konsonanten Akkorden, deren es nur zwei Arten gibt, nämlich den *Durakkord* (Oberklang) und *Mollakkord* (Unterklang).

2. *Akkordfolgen* (desgleichen Melodien, welche ja nach diesem Prinzip Akkordfolgen in einfachster Form darstellen) hören wir in ähnlicher Weise als eine Einheitsbeziehung auf einen Hauptklang (RAMEAUs *Centre harmonique*, die *Tonika*) wahrend, gegen welchen die andern Klänge wohlverständlich, mit welchem sie

*) Es ist mehr als wahrscheinlich, daß RAMEAU auch der Begriff der *Scheinkonsonanz* bereits aufgegangen war; leider hat er unterlassen, sich ausführlicher zu äußern, wie er über die „Nebenharmonien" denkt. Doch finde ich S. 232 des *Traité de l'harmonie* folgende auffallende Stelle: „Lorsque l'on ne compose qu'à deux ou à trois parties l'on ne fait entendre souvent que les *consonances* d'un accord où la dissonance a lieu, de sorte que si l'on n'a pas égard à la progression de la basse et si l'on ne connaìt pas le Ton dans lequel on est, toutes nos règles deviennent inutiles, . . . puisque ces accords dissonants contiennent toûjours au moins deux consonances qui sont la tierce et la quinte . . . de sorte que *l'on passe souvent d'un accord dissonant à un autre sans le connaître.*"

harmonisch *verwandt* sind. Die beiden Hauptharmonien, welche hierfür zunächst in Frage kommen, sind die durch die Praktiker längst gefundenen, von Rameau zuerst theoretisch aufgestellten: die *Dominante* (der nächstverwandte Klang aufsteigender Quintfolge) und die *Subdominante* (der nächstverwandte absteigender Quintfolge, mit welchen beiden eine rein diatonische Melodik sogar allein auskommt.

3. Es ist möglich, *zweierlei Klangvertretung zugleich* zu verstehen; doch ist dann stets *der eine Klang der dominierende* und die Vertretung des anderen erscheint als (nicht willkürliche, sondern ebenfalls nach der Verwandtschaft des zweiten mit dem Hauptklange verschieden gewertete) *Störung der Konsonanz des Hauptklanges*, als *Dissonanz.* Eine solche Zweiheit der Klangvertretung kann auch in solchen Fällen verstanden werden, wo eine Tonverbindung vorliegt, die eine einheitliche Auffassung im Sinne eines anderen (dritten) Klanges zuließe. So sind z. B. die „Nebendreiklänge" der Tonart solche gleichzeitige Vertretungen je zweier der drei Hauptharmonien, von denen stets die eine als Hauptinhalt (Konsonanz), die andere als fremder Zusatz (Dissonanz) verständlich ist (z. B. ist a c e in C-dur entweder eine dissonante Form der Tonika [mit Sexte statt der Quinte] oder eine solche der Subdominante [mit Leittonvertretung der Prim]). Durch solche Dissonanzbildung entstehen alle ohne Verlassen der Tonart (d. h. ohne Wechsel des Zentrums, der Tonika) neben den drei Hauptharmonien weiter möglichen und verständlichen Akkordbildungen.

4. *Modulation* ist nichts anderes als eine *Umdeutung der Akkorde* aus der Bedeutung, welche sie in der zum Ausgange genommenen Tonart haben, zu derjenigen, welche ihnen in einer anderen Tonart zukommt, also vor allem Übergang der Tonikabedeutung auf einen andern Akkord.

Diese vier Sätze umschreiben tatsächlich das gesamte Gebiet der Harmonielehre. Das vorliegende Buch weist für alle vier die historische Entstehung nach; als mein geistiges Eigentum kann ich nichts weiter in Anspruch nehmen als ihre kurzgefaßte Nebeneinanderstellung und den Nachweis, daß aus ihnen sich wirklich alle Erscheinungen des praktischen Harmoniewesens befriedigend

erklären lassen. Um aber die damit gewonnene durchgreifende Vereinfachung der Lehre in die Praxis überzuführen, bedurfte es einer Weiterbildung der neuen RAMEAU-WEBERschen Akkordbezeichnung. Auch diese ist nur zum kleinsten Teile mein Werk, da A. v. ÖTTINGEN und OTTO TIERSCH mir hierin weiter vorgearbeitet haben. ÖTTINGEN ersetzte WEBERs große und kleine *Tonbuchstaben*, in welchen immer noch ein gut Teil Generalbaßlehre verborgen steckte (der *große* Buchstabe für den Akkord der *großen*, der *kleine* für den Akkord der *kleinen* Terz desselben *Grundtons*) durch ausnahmslos beibehaltene kleine Buchstaben, aber mit Kennzeichnung des durch dieselben bestimmten Tons als Prim eines Oberklanges oder Unterklanges vermittels der Zusatzzeichen + und ^{0}:

$$c+ = \overrightarrow{c\ e\ g}\ \text{(Oberklang von c)}$$
$$^0g = \overleftarrow{c\ es\ g}\ \text{(Unterklang von g).}$$

Da nun aber die Bezeichnung der *dissonanten Zusätze* usw. zu den reinen Harmonien die Heranziehung der *Zahlen* nach Art des Generalbasses für die Sekunde, Quarte, Sexte, Septime usw. unerläßlich machte, auch die Stellung der Terz oder Quinte in den Baß usw. anzeigen zu können wünschenswert erschien, so gab mir OTTO TIERSCHs *unterschiedene Verwendung der arabischen und römischen Ziffern* für die Aufweisung der verschiedenen Bedeutung der Prime, Terz und Quinte im Dur- und Mollakkord Anstoß zu einer ähnlichen Anwendung der *Doppelgestalt der Zahlen.* Für HAUPTMANNs Gegenüberstellung (*N. d. H. u. d. M.* S. 34—35):

I————		II		II————		I
C	e	G		F	as	C
I—III						III—I

setzt nämlich TIERSCH (*System und Methode der Harmonielehre* 1868, S. 79):

2		II		2		II
C	e	G		C	es	G
3	III				3	III

indem er mit 2 bzw. 3 den *bestimmenden* (d. h. den unteren), mit II bzw. III aber den *bestimmten* (oberen, durch den tieferen erzeugten) Ton des Quint- bzw. Terzintervalls markiert.

Ich wählte nun für die geläufigeren und häufigeren Tonbestimmungen *nach oben* (Dur) die vom Generalbaß her gebräuchlichen *arabischen Zahlen* und für die neu in die Praxis einzuführenden *nach unten* (Moll) die *römischen*, machte von der Möglichkeit, das + bzw. ^{0} wegzulassen, sobald irgendwelche Zahlen bereits anzeigten, ob eine Dur- oder Mollharmonie vorliegt, Gebrauch und ließ auch noch weiter das + für gewöhnlich überhaupt weg, d. h. verstand unter dem Buchstaben ohne weiteren Zusatz kurzweg den Durakkord. Das Ausfallen der Prim des Akkordes zeigte ich sogleich in meinen ersten Versuchen (*Musikalische Syntaxis* 1877) mittels *Durchstreichen* des Buchstaben an. Ein paar Beispiele mögen die Umgestaltung der Generalbaßbezifferung durch RAMEAU, WEBER, ÖTTINGEN und mich erläutern (statt der Note des Generalbasses setze ich den ihr entsprechenden großen lateinischen Buchstaben, wobei C-dur-Vorzeichnung vorausgesetzt ist):

GEN.-BASS;	RAMEAU;	WEBER;	ÖTTINGEN:	RIEMANN:
C	c	$\mathfrak{C}$	c^+	c
$\overset{6}{E}$	c	$\mathfrak{C}$	c^+	c genauer c_3
$\overset{6}{\overset{4}{G}}$	c	$\mathfrak{C}$	c^+	c „ c_5
$\overset{7}{G}$	g^7 (?)	$\mathfrak{G}^7$	—	g^7
$\overset{6}{\overset{5}{H}}$	g^7	$\mathfrak{G}^7$	—	g^7 „ g^7_3
$\overset{6}{\overset{4}{\overset{3}{D}}}$	g^7	$\mathfrak{G}^7$	—	g^7 „ g^7_5
$\overset{2}{F}$	g^7	$\mathfrak{G}^7$	—	g_7
$\overset{7}{D}$	f aj.	$\mathfrak{d}^7$	—	f^6 oder a^{VI}
$\overset{7}{C}$	c^7 (?)	$\mathfrak{C}^{\not 7}$	—	$c^{7<}$ oder $h^{VII>}$
$\overset{4\ 3}{G}$	$\overset{4\ 3}{g}$	—	—	$\overset{4\ 3}{g}$
C	—	—	—	$c^{5>}$ oder $gis^{V>}$ auch $e^{6>}$ oder $e^{VI<}$
A	a	$\mathfrak{a}$	^0e	^0e
$\overset{7}{H}$	$\overset{\times}{h}{}^7$ (d aj. ?)	$^0\mathfrak{h}^7$ (g^7)	—	a^{VII} (oder $\not g^9$)

GEN.-BASS:	RAMEAU:	WEBER:	ÖTTINGEN:	RIEMANN;
$\overset{7\flat}{\mathrm{H}}$	$\overset{+9\flat}{\mathrm{h}^{7}}$ (?)	$^{0}\mathfrak{h}^{07}$ (g^{7})	—	$\not{g}^{9>}$ (oder $\not{c}^{IX<}$)
$\overset{\not{6}\,4\,2}{\mathrm{F}}$	$\overset{7}{\underset{\not{5}}{}}$ g (?)	$\mathfrak{G}^{+7}$	—	$g^{7}_{5<}$
$\overset{6\,4\,3}{\mathrm{Des}}$	$\overset{7}{\underset{5\flat}{}}$ g (?)	($^{0}\mathfrak{G}^{7}$?)	—	$g^{7}_{5>}$ (oder $f^{VII}_{V<}$)

Der Wunsch, die *Stellung der Akkorde in der Tonart* noch schärfer zu kennzeichnen und das Wesen der *Modulation* auch in der Bezifferung klarzulegen, kurz: *alles, was die Theorie zu erklären hat, möglichst in der Bezifferung selbst auszudrücken* und RAMEAUs Ideen zu einem gewissen Abschlusse zu bringen, brachte mich sodann auf eine „Verallgemeinerung", eine Loslösung der Bezeichnung von der einzelnen Tonart, ähnlich derjenigen WEBERs aber für alle Harmoniebildungen, wesentliche wie zufällige, durchgeführt. Um dieser gleich die Wege für eine internationale Akzeptierung zu öffnen, wählte ich die Hauptchiffren so, daß sie dem allgemeinen Usus der Bezeichnung der 3 Hauptharmonien möglichst entsprechen*):

Webers Stufen		Webers Stufen	
I:	T = Durtonika	I:	^{0}T = Molltonika
IV:	S = Dursubdominante	IV:	^{0}S = Mollsubdominante
V:	D = Durdominante	V:	^{0}D = Molldominante.

Diesen *Hauptharmonien* stellte ich die *Nebenharmonien* als von ihnen abgeleitete (!) gegenüber, entweder als sogenannte *Parallelklänge*, welche entstehen, wenn statt der Quinte die Sexte in den Akkord eintritt oder als *Leittonwechselklänge*, welche durch Einstellung des Leittons statt der Prim in den Akkord entstehen; erstere bezeichnete ich durch ein dem T, S oder D angehängtes p, letztere anfangs mittels Durchstreichung des Buchstaben und Nebenstellung der den *Leitton der andern Seite* anzeigenden 2> oder II<, später aber (zuerst in der englischen Ausgabe der ‚*Vereinfachten Harmonielehre*', 1895) mittels Durchkreuzung des Buchstaben durch > (Leitton von oben zur Mollprim) bzw. < (Leitton zur Durprim):

*) Seit meiner „*Vereinfachten Harmonielehre*" (1893).
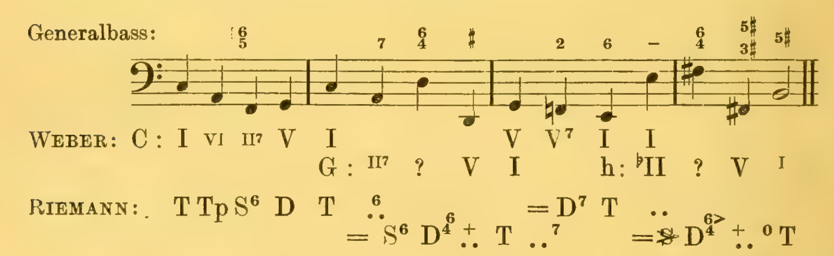
a) *Parallelklänge*:

Webers Stufen		Webers Stufen	
VI:	Tp = Tonikaparallele (in C-dur: a c e)	III:	°Tp = Molltonikaparallele (in A-moll: c e g)
II:	Sp = Subdominantparallele (in C-dur: d f a)	VI:	°Sp = Mollsubdominantparallele (in A-moll: f a c)
III:	Dp = Dominantparallele (in C-dur: e g h)	VII:	°Dp = Molldominantparallele (in A-moll: g d h)

b) *Leittonwechselklänge*:

III:	Ŧ = L. der Durtonika (in C-dur: e g h)	VI:	Ŧ = L. der Molltonika (in A-moll: f a c)
VI:	S̸ = L. der Subdominante (in C-dur: a c e)	♭II:	S̸ = L. der Mollsubdominante (in A-moll: b d f)
VII]	Đ = L. der Dominante) (in C-dur: h d fis)	VII:	Đ = L. der Molldominante (in A-moll: g h d).

Ein Beispiel mag die Anwendung dieser Bezeichnung für die Aufweisung der Modulation klar machen:



Durch die Unterscheidung der Hauptharmonien (zu denen auch die °S in Dur und die D+ in Moll gehören) von den von ihnen abgeleiteten scheinkonsonanten Nebenharmonien ist aber auch eine *schärfere Formulierung der Bestimmungen für die Verdoppelung der Akkordtöne* möglich geworden, und zwar durch einfache Festhaltung des Hauptgrundsatzes, daß *Terzverdoppelungen im allgemeinen auffallend und daher zu meiden sind*; die Verdoppelung der Terz einer Hauptharmonie ist nur in Gegenbewegung mit Sekundfortschreitung einer der beiden Stimmen gut, in der Durdominante (D+) und Mollsubdominante (°S) in Dur wie in

Moll überhaupt falsch; dagegen ist die Verdoppelung der Terzen der Parallelklänge und Leittonwechselklänge selbst in Parallelbewegung (!) untadelhaft. Durch diese neue Fassung ist die leidige Frage der „verdeckten Oktaven" endlich aus der Welt geschafft (einige ergänzende Bestimmungen, besonders bezüglich der Verdoppelung der Quinte, übergehe ich hier als zu weitführend).

Wenn ich hier am Schluß meine eigenen Arbeiten nicht ganz unerwähnt lassen zu dürfen glaubte, so wird man mir das nicht als Eitelkeit auslegen. Da ich seit nunmehr 25 Jahren nach Kräften an dem Ausbau der Lehre von der natürlichen Gesetzmäßigkeit der Harmoniefolgen arbeite (meine Dissertation trägt im Buchhandel den Titel „Musikalische Logik" und steuert bereits, wenn auch mit jugendlicher Unbeholfenheit, auf das fest ins Auge gefaßte Ziel los), so habe ich bei den Theoretikern aller Zeiten, soweit sie mir erreichbar waren, Umschau gehalten und dabei manches Goldkorn gegraben, welches umzumünzen mir der Mühe wert schien, mich auch in vielen Fällen gefreut, *nachträglich* Gedanken, auf die ich selbständig gekommen war, von anderen vorgedacht (aber wieder vergessen) zu finden. In solchen Fällen auf die selbständige Neuaufstellung Gewicht zu legen, wäre töricht; aber für höchst wichtig halte ich den Nachweis, daß Gedanken, denen eine Wahrheit innewohnt, immer wieder aufflammen, bis sie endlich nicht mehr niederzuhalten sind. Möge man deshalb diese historische Arbeit besonders in ihrem dritten Teile zugleich als einen *Rechenschaftsbericht über die Herkunft meiner Ideen zur Theorie der Musik* ansehen, durch welchen zwar bis auf weniges Nebensächliche das vielen neuscheinende in meinen Büchern sich als ein längst bestehendes Alte herausstellt, zugleich aber *der Standpunkt, auf dem ich stehe, ein felsenfestes Fundament erhält.*

Alphabetisches Autoren-Register.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

*) Daß auch die *Introductio musicae sec.* **Joh. de G.** von dem *zweiten* **Garlandia** herrührt, geht wohl ziemlich bestimmt aus der *Ars contrapunctus sec.* **Phil. de Vitriaco** hervor, welche eine Bearbeitung der *beiden Introductiones* des **Garlandia** ist und sich auch selbst ausdrücklich auf den *Magister* **de Garlandia** beruft (**Couss.,** *Script.* III. 23).

*) Erst nach Drucklegung der ersten Bögen wurde ich durch **O. Fleischers** *Neumenstudien* I, 36 auf den bei **Gerbert** ‚*De cantu*‘ etc. I (nicht II!) S. 320 wiedergegebenen Passus aus einem Casinatenser **Anonymus** aufmerksam, welcher wenigstens den Weg zeigt zur Auffindung des Schlüssels für die Bedeutung der ‚7 *Organa*‘; es heißt da von dem mit dem Dirigentenstabe cheironomierenden Gesangmeister: „qui in supra et in subtus . . . septem organis qui nominantur ita: *Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon, Anaton, Scalpicon, Ionicon, Boarmus* fidem ostendunt“ usw. **Fleischer** hat die Parallelstellen in **Oddos** *Tonarius* nicht benutzt.

Alphabetisches Sachregister.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

Druck von Frankenstein & Wagner in Leipzig.



